MARTIN KEMP

EL ARTE EN LA HISTORIA



El arte siempre ha sido parte de la historia, pero a menudo se nos presenta como aparte de la historia. Por supuesto podemos disfrutar de las obras por sí mismas, pero nos dirán mucho más si entendemos cómo hemos llegado a llamar arte a lo que tenemos por tal.

Este es un viaje extraordinario a través de las obras más importantes de la historia antigua y reciente, para encontrar otras formas de apreciarlas a través de las complejidades de su historia, las innovaciones y, por qué no, las rivalidades entre creadores.

Una guía ilustrada, con fotos y como un cómic, accesible y detallada que nos permite disfrutar del arte en su contexto.



Martin Kemp

EL ARTE EN LA HISTORIA

600 a. C. - 2000 d. C.

ePub r1.0

Titivillus 13.07.16

Título original: *Art in History*
Martin Kemp, 2014
Traducción: Ana Herrera Ferrer
Diseño de cubierta: Estudi Miquel Puig
Ilustraciones de cubierta e interior: Cognitive Media Ltd, 2014
Editor digital: Titivillus
ePub base r1.2







EL ARTE EN LA HISTORIA

600 a.C. - 2000 d.C.

MARTIN KEMP

INTRODUCCIÓN

EL ARTE EN LA HISTORIA

Los artistas y las obras de arte que aparecen en este libro han transformado la manera que tiene el arte de afectarnos. A lo largo de los siglos, pintores y escultores nos han invitado a hacer cosas decididamente nuevas.

Por citar sólo un ejemplo, no sabemos cuál fue la reacción de las primeras personas que contemplaron el cuadro *Las meninas*, de Diego Velázquez, pero podemos estar seguros de que nunca habían visto nada semejante. La obra es reconocible como retrato de grupo, pero no se ajusta a las normas. El artista aparece, sí, pero sólo vemos una parte del reverso de su lienzo. La joven princesa y su séquito se han reunido en una sala imponente. Pero ¿a quién miran? A alguien más importante que nosotros, suponemos. El rey y la reina se ven reflejados en el espejo. Pero ¿dónde están? Son el tema ausente del cuadro. Velázquez, al igual que otros grandes artistas, deja un espacio abierto a la interpretación en el que todos podemos representar nuestro papel.

El arte en la historia se centra en la relación triangular entre el arte, el artista y el espectador; frecuentemente, en el contexto de Dios y la naturaleza. Eso es lo que distingue el presente libro de las numerosas historias del «arte occidental» que han venido antes: aquí se consideran las diversas nociones históricas del arte y los artistas como categorías dentro de las cuales se produce y se consume el arte. Lo que el arte requiere del espectador, y lo que el espectador requiere del arte, ha ido variando radicalmente a lo largo de las diversas épocas. Así veremos aparecer al artista como individuo que hace una contribución notable al desarrollo del arte en la antigua Grecia y luego, una vez más, en el Renacimiento. Los siglos subsiguientes atestiguarán la evolución de dichas categorías hasta la adopción de su significado moderno. Los acontecimientos a menudo parecerán obedecer a la idea de «progreso», concepto de

gran influencia en la evolución de los sistemas modernos, tanto económicos como políticos. Y lo cierto es que todos los aspectos del establecimiento del arte y los artistas en cuanto tales están profundamente relacionados con los cambios materiales y conceptuales que tienen lugar en la sociedad.

Al situar el arte «en» la historia, surge un gran interrogante: ¿el artífice de las obras es un agente subordinado, o bien un héroe autónomo de la creatividad? O para plantear preguntas más sutiles: ¿hasta qué punto la obra de arte es, en primer lugar y ante todo, la expresión de una serie de imperativos sociales? ¿Y hasta qué punto depende de la comunicación directa e intemporal de valores humanos de un individuo a otro? ¿Pueden darse ambas cosas a la vez? En las páginas que siguen sostendré que, en efecto, ambas sustentan el poder de las imágenes.

La forma en que una obra de arte se inscribe en la historia no varía menos que las propias obras y los propios artistas. Una representación medieval del tema de la Virgen María y el Niño refleja una belleza espiritual que se encuentra más allá de este mundo, mientras que el cuadro que pinta Goya de una masacre contemporánea nos habla de una contienda violenta. Lo que llamamos «estilo» de la obra resulta esencial para su efecto. De nada servirían a Goya la suave gracia y el alto refinamiento de la Virgen. Los violentos contrastes de color y las pinceladas incendiarias de Goya no ejercerían el efecto adecuado en un devoto medieval. Las obras que veremos presentan una convincente unidad de estilo y contenido. Cada una de ellas indica una relación especial con el espectador en el contexto de la sociedad de la cual surgió, y nos «habla» en la voz de su época. Aunque podemos oírlas todavía, les sacaremos un partido mucho mayor si somos capaces de sintonizar el oído a sus diversos acentos.

Nuestro repaso de las obras escogidas seguirá por lo general un orden cronológico, porque lo que hace cada artista está relacionado con lo que vino antes y afecta nuestra visión del pasado. Como escribió el gran poeta T. S. Eliot en 1921, «lo que

ocurre cuando se crea una nueva obra de arte es algo que ocurre simultáneamente a todas las obras de arte que la precedieron».

Hasta una época relativamente reciente, las obras de arte surgidas en sucesivos contextos en transformación han contado la vida de personajes importantes, ya sean los artistas o sus mecenas, y han hecho referencia a una historia que nos resulta muy familiar; la de las obras maestras canónicas que se encuentran en el centro de las innovaciones del arte europeo y estadounidense. Por supuesto, hay otras historias, pero en la narración que yo seguiré, dirigiendo la mirada al arte europeo y al estadounidense, éstos tienen un gran peso específico, pese a que en la actualidad el mundo del arte pivote tanto en China como en Estados Unidos. También es la historia que estoy más capacitado para contar, pero no me atrevo a decir que aquí se encuentre la versión definitiva de la historia del arte. Es una de las historias posibles, y su atractivo reside en gran parte en el hecho de que se centra en algunas de las obras más enriquecedoras que los seres humanos han producido. Y está estrechamente relacionada con lo que experimentamos al entrar en las galerías y museos más importantes.



I

EL «PROGRESO» DEL ARTE EN GRECIA Y ROMA

De la *Historia natural* (c. 79 d. C.), del soldado romano y filósofo de la naturaleza Plinio el Viejo:

La búsqueda de la naturaleza y la belleza por parte de los sucesivos pintores

Apolodoro de Atenas, en la 93.ª olimpiada [408 a. C.], fue el primero en imitar el aspecto de los objetos, y el primero que confirió auténtica gloria al pincel del pintor [...]. Una vez abiertas las puertas del arte, Zeuxis de Heraclea las franqueó el cuarto año de la 95.ª olimpiada, y condujo su pincel [...] a los niveles más elevados de la gloria [...].

Parrasio de Éfeso también aportó mucho a la pintura, al ser el primero en usar proporciones en sus figuras, el primero en dar animación a los detalles del rostro, elegancia al cabello y belleza a la boca, y otros artistas reconocen que él se llevaba la palma en cuanto a los contornos. Eso exige la mayor de las sutilezas [...]. Ser capaz de crear los límites y rematarlos es algo que sólo se consigue muy rara vez en el arte [...]. En cuanto a Timante, estaba muy dotado de genio [*ingenium*] y algunos oradores han celebrado con alabanzas su Ifigenia, que permanece en pie esperando la muerte ante el altar; el pintor plasmó el dolor de todos los presentes, y en especial de su tío, pero habiendo agotado todas las imágenes de tristeza, veló los rasgos del padre de la víctima, incapaz de representar adecuadamente sus sentimientos [...]. Timante es el único en cuyas obras se transmite algo más que lo que está realmente pintado.

Fue Apeles de Cos, en la 112.ª olimpiada, el que sobrepasó a todos los pintores que vinieron antes o después. Él sólo pintó más cuadros que todos los demás juntos. Además publicó algunos volúmenes que contenían los principios de su arte.



En lo que respecta a la demostración consciente de habilidad artística por parte de los creadores, fueron los antiguos griegos quienes pusieron los cimientos, así como fundaron todas las ramas importantes del saber moderno. Desde el siglo VI a. C. en adelante, los griegos fueron los primeros (fuera de China) en establecer un cuerpo sistemático de pensamiento sobre los aspectos fundamentales de la naturaleza humana, incluidas el alma y sus intersecciones con el mundo natural y el divino. La filosofía idealista de Platón y el pensamiento basado en la naturaleza de Aristóteles marcaron la pauta durante siglos. Alfred North Whitehead, el famoso matemático y filósofo del siglo XX, afirmaba: «la mejor manera de definir la tradición filosófica europea es decir que consiste en una serie de notas a pie de página de Platón». Si incluimos a Aristóteles, la afirmación de Whitehead resulta muy defendible. No obstante, el mismo Platón menospreciaba en gran manera la representación visual, que consideraba un reflejo de segunda mano del mundo sensorial, en sí mismo poco más

que una manifestación borrosa de realidades mentales y espirituales más elevadas.

Las artes plásticas en Grecia se centraban en la representación del cuerpo humano y contribuyeron a la concepción que en aquella época se tenía de la humanidad y los dioses, otorgando forma corpórea a los conceptos y definiendo a su vez la noción de la belleza ideal. De enorme importancia a este respecto fueron los propios escritos de los artistas. El erudito romano Plinio observaba que el gran Apeles había escrito sobre arte, al igual que el escultor Policleto, del siglo V a. C. En su famoso *Canon*, Policleto establecía un sistema de proporciones que comprendía la matemática musical de las partes del cuerpo en relación con el conjunto. Dotar al arte de una «ciencia» (una base sistemática según el conocimiento racional) fue y sigue siendo un componente vital a la hora de certificar su estatus y el de los artistas junto a otras disciplinas prestigiosas. Todos los tratados griegos sobre artes plásticas se han perdido, pero Plinio, en su extraordinaria recopilación de todo lo que consideraba que valía la pena conocer, proporciona un eco romano de cómo se veían los artistas griegos a sí mismos, y de cómo los veían los demás.

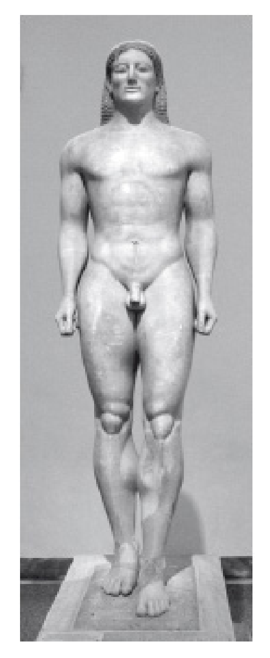
El arte, para Plinio, surgía de la imposición de la alta cultura sobre los materiales físicos (pintura, bronce, mármol, etcétera), lo que entrañaba un talento individual supremo (*ingenium* o «genio»): la imitación de la naturaleza, la destilación de la belleza, la representación de lo divino y la transmisión de emotividad en la narración. Los sucesivos artistas contribuyeron a la larga marcha hacia la perfección, desde los inicios primitivos hasta una plenitud espléndida destilada de la naturaleza. La pintura, por ejemplo, progresó desde el trazado de líneas en torno a sombras hasta el dibujo lineal pleno, la pintura monocroma y la adición de tonalidades, y todo ello dio paso al dominio del color y el destello de los toques de luz.

Han sobrevivido tan pocas obras pictóricas de la Antigüedad clásica que es muy difícil seguir ese progreso. Sin embar-

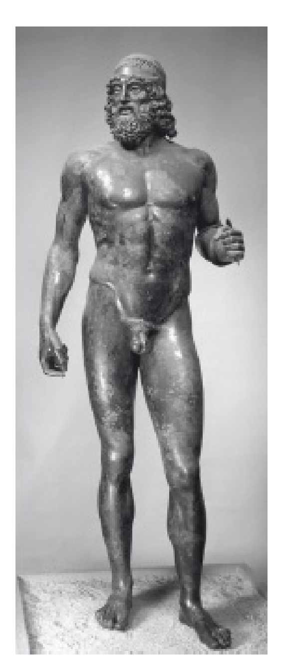
go, a lo largo de los siglos han ido apareciendo muchas esculturas, a veces en su forma original, y más a menudo en copias posteriores, de modo que podemos ilustrar con ellas la narración de Plinio. Ese progreso suele mostrarse mediante una sucesión de estatuas que representan a un *kurós* (un hombre joven). Comparemos un ejemplo del siglo VI a. C. con uno de menos de un siglo más tarde. El *kurós* más antiguo aún conserva gran parte del hieratismo egipcio, emergiendo de un bloque rectangular de mármol con los planos de frente, costado y espalda todavía muy visibles. Las transiciones fundamentales en la anatomía del joven están delineadas como surcos, siguiendo el dibujo lineal descrito por Plinio. Su sucesor humaniza el esquema básico con unos contornos más redondeados, cierto temblor de la carne y la sangre, y quizás un atisbo de sonrisa. En este caso, muy excepcionalmente, se nos da a conocer la función funeraria de la estatua. Su inscripción nos exhorta a «detenernos y mostrar compasión junto al monumento de Kroisos, muerto, a quien, cuando estaba en la línea delantera [de las tropas], destruyó el iracundo Ares [Marte]». Es muy posible que cada uno de los *kurós* y las *korai* (sus homólogas femeninas) tuviera una función conmemorativa específica y representara la esencia ideal de la persona en cuyo honor se erigía, más que tratarse de un retrato realista.



Estatua de mármol de un *kurós*, c. 590-580 a. C.



Kurós, c. 540 a. C.



Guerrero de Riace (Guerrero A), siglo V a. C.

Cuando, un siglo más tarde, nos encontramos con dos guerreros griegos, vemos que la presencia comunicativa de la figura se ha transformado. El peso del héroe de bronce (fijándonos en el conocido como *Guerrero A*) está equilibrado con agilidad y elegancia atlética. Tiene la cabeza vuelta hacia un lado y los ojos de calcita nos miran con firmeza, bordeados por unas pestañas de plata, mientras los labios de cobre se abren para hablar, revelando los dientes de plata. El bronce ya era entonces un material caro y prestigioso; aquí se ve notablemente enriquecido. Aparte de una posible función conmemorativa, no sabemos nada concreto de la identidad de los guerreros, o de su autoría.

El *Guerrero A* puede considerarse genéricamente como un héroe clásico. Tal vez represente a Agamenón, el trágico héroe de las guerras troyanas, que sacrificó a su propia hija Ifigenia a la diosa Artemisa (Diana) y, a su regreso, fue asesinado por su esposa adúltera. Héroes como el *Guerrero*, varones y de aspecto muy marcial, se volvían divinos por sus virtudes, mientras que los dioses, enzarzados en sus disputas, mostra-

ban los vicios humanos de la vanidad, la lujuria, los celos y la venganza. En las obras de los grandes trágicos griegos, los actores humanos están separados de los dioses por la inmortalidad y por el poder, pero no por el carácter. El vibrante *Guerrero* no necesita transformación visible alguna para convertirse en *Ares* (Marte), el dios de la guerra. En un sentido general, los guerreros son la encarnación masculina de la virtud moral y el heroísmo atlético que tanto se valoraban en la civilización helénica, sobre todo en la ciudad-estado de Atenas. Vale la pena recordar que el sistema de fechado griego se basaba en el ciclo de cuatro años de los Juegos Olímpicos.

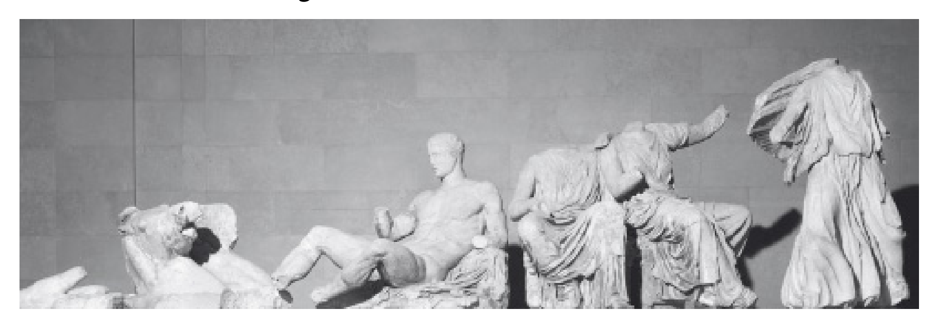
En la representación de la forma femenina, el ideal imaginado por la fantasía masculina se vuelve más poéticamente real que la propia realidad. Nadie expresó este hecho con mayor fuerza que Praxíteles, que en el siglo V a. C. creó imágenes icónicas de Apolo, Hermes, Artemisa y Venus. Su *Venus* de Cnido, conocida como sus otras obras maestras a través de copias posteriores, muestra a la diosa del amor después del baño, realizando un inútil gesto de modestia al taparse con la mano el triángulo genital, muy idealizado. La estatua causó sensación. Al describirla extasiado en los *Amores*, un diálogo sobre el amor antiguamente atribuido a Luciano, el autor declara que «toda su belleza queda descubierta y revelada, excepto en el punto en que ella, discretamente, se tapa las partes pudendas con una mano [...]. El templo contaba con una puerta a cada lado, para contentar a aquellos que deseaban ver también a la diosa desde atrás, de modo que ninguna de las partes quedase sin ser admirada». De las muchas versiones posteriores, la que está en Múnich es la que refleja mejor la estimulante ductilidad y sutileza con la cual Praxíteles evoca su belleza sexual, que podemos contemplar pero que al mismo tiempo se halla fuera de nuestro mortal alcance.



Venus de Cnido, c. 350 a. C.

Hasta el más indulgente de los dioses imponía respeto desde lugares encumbrados, como en los prestigiosos frontones del Partenón de la majestuosa Acrópolis de Atenas. El templo estaba dedicado a Atenea, patrona de la ciudad. En el espacio triangular del frontón este, esculpido por Fidias y su taller a mediados del siglo V a. C., se representaba su nacimiento, surgiendo plenamente formada y armada de la cabeza de Zeus (Júpiter). Sólo han sobrevivido las figuras que la flanqueaban. En el extremo izquierdo sale el sol en la persona de un Helios que emerge apenas en su carro tirado por dos caballos encabritados. Cuesta más identificar a las otras figuras, pero probablemente representen a Dionisos (Baco), Deméter, Perséfone y Artemisa (Diana). Aun fracturados y despojados de su color original, los dioses de mármol que supervisan nuestro destino transmiten una notoria sensación de presencia corporal, más ideal que la nuestra, pero cautivadoramente real y viva, ya sea en la desnudez masculina o en los vaporo-

sos ropajes femeninos que sirven para definir los gráciles movimientos de las figuras.

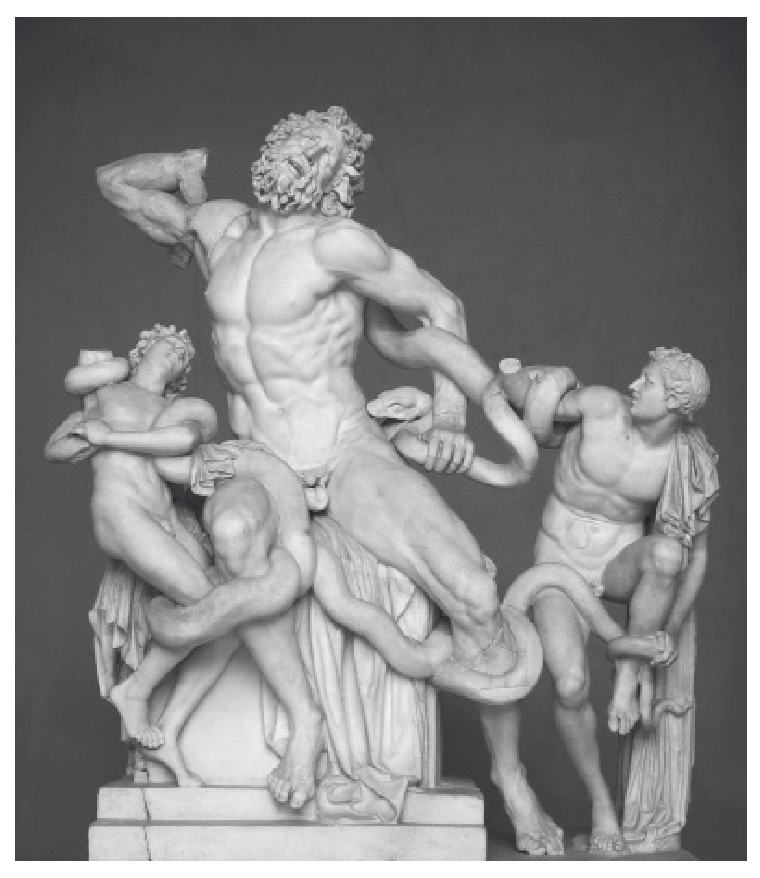


Fidias, frontón este del Partenón, c. 445 a. C.

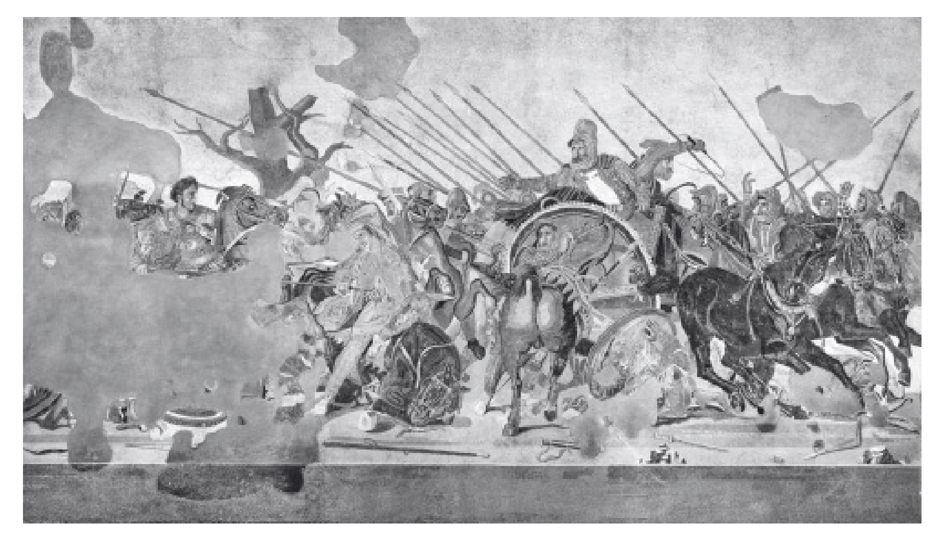
El arte escultórico posterior crearía efectos deslumbrantes de cuerpos en vigoroso movimiento. El ejemplo más famoso es la escultura narrativa *Laocoonte y sus hijos* (Antífanes y Timbreo), que suscitó encendidos elogios cuando apareció en una excavación en Roma en 1506. La trágica historia del sacerdote troyano se conoce por diversos relatos. La escultura nos cuenta lo que ocurre cuando Laocoonte intenta advertir a Troya del ardid de los griegos con el caballo de madera. Atenea y Poseidón, que están a favor de los invasores, envían unas serpientes para que lo maten a él y a sus hijos. Aunque se ha discutido mucho sobre la fecha de realización de la enorme escultura, parece haber unanimidad en que debe situarse en el siglo I a. C.

Las intensas torsiones de los cuerpos y las expresiones agónicas son dignas de la tragedia griega, cuyos dramas a menudo hablan de héroes temerarios que sufren el más cruel de los tormentos divinos. Virgilio, el autor romano, expresaría más tarde el suplicio de Laocoonte en su *Eneida*, donde el sacerdote destrozado «lucha por deshacer los nudos con sus propias manos [...] mientras lanza gritos terribles a los cielos, semejantes a los mugidos del toro que huye, herido, del altar». La escultura causó una fuerte impresión en Plinio, que consideraba que «el *Laocoonte* [...] en el palacio del emperador Tito» era «preferible a cualquier otra obra de arte, pintura o escultura. Está esculpido de un solo bloque [...]. Este grupo lo hicie-

ron conjuntamente tres artistas supremos: Agesandro, Polidoro y Atenodoro, todos nativos de Rodas». La obra busca la empatía corporal que posteriormente intentarían lograr los artistas de tradición cristiana (sobre todo Miguel Ángel) para transmitir los graves sufrimientos espirituales y físicos impuestos a aquellos que se obstinan en su virtud.



Agesandro, Atenodoro y Polidoro, *Laocoonte y sus hijos*, c. 50 a. C.



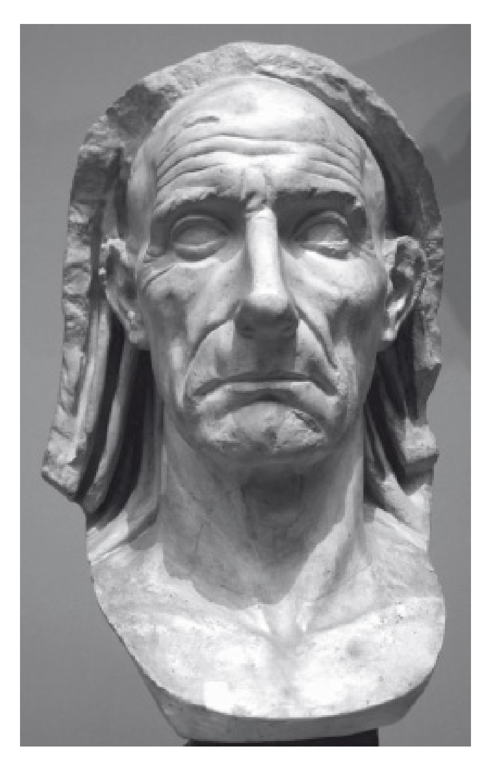
Mosaico de la batalla de Alejandro contra Darío, c. 100 a. C.

Como hemos observado antes, los equivalentes pictóricos de esta narración escultórica se han perdido. Sólo alcanzamos a ver atisbos. Quizás el reflejo más espectacular de la sofisticada pintura griega sea el suelo de mosaico de Pompeya que representa la batalla de Alejandro contra Darío. El osado emperador griego, en una parte muy deteriorada de la izquierda, concentra su atención fijamente en el rey persa, que se retira en su carro a través de un bosque de lanzas inclinadas. Los atrevidos escorzos de los caballos agitados, la convulsa masa de guerreros, la retórica de los gestos y las caras expresivas ofrecen un potente eco de los logros alcanzados por los pintores narrativos griegos. Tal vez se trate de una copia de la *Batalla*, obra de la que Plinio cuenta que fue pintada por Filoxeno para el rey Casandro poco antes del 300 a. C.

En la época en que se esculpió el *Laocoonte*, el poder creciente del Imperio romano, primero republicano y luego imperial, estaba ya ahogando al de Grecia. Los romanos crearon su propia y vigorosa versión latina de la religión y la cultura griegas, también en las artes plásticas, donde se produjeron copias y variantes de las obras maestras fundamentales en número considerable. Además de las imágenes icónicas surgieron nuevos géneros escultóricos, como los sarcófagos pro-

fusamente tallados, los monumentos ecuestres de bronce y los relieves narrativos en columnas conmemorativas y arcos triunfales. Los escultores romanos mostraron una gran inclinación por los retratos, en los cuales representaban a imperturbables ciudadanos imperiales que se habían forjado una carrera en aquella sociedad urbanizada y militarista. Un ejemplo maravilloso lo encontramos en el Vaticano: una cabeza de anciano, identificado como persona de elevada condición cívica o religiosa por el velo que lleva sobre la cabeza calva. Sus rasgos, profundamente tallados, transmiten una particular sensación de afectada gravedad. El modelo, ahora anónimo, pudo muy bien ser Gayo Trebacio Testa, a quien el filósofo y político Cicerón escribió en la Galia del 54 a. C.: «En el "Caballo de Troya", justo al final, uno recuerda las palabras: "Demasiado tarde aprendieron a ser sabios". Tú, sin embargo, anciano, fuiste sabio a su debido tiempo».

Nuestro conocimiento de la pintura romana es fragmentario, pero al menos contamos con las milagrosas reliquias de las villas de Pompeya y Herculano, enterradas por la erupción del Vesubio en el 79 d. C. Los murales que han sobrevivido demuestran un gran dominio del espacio y del naturalismo. Los placeres refinados de los jardines son representados con especial deleite en los frescos de la Sala del Jardín, en la casa pompeyana del Brazalete de Oro. Los murales, pintados con delicada energía, prolongan el relajante gozo del jardín real hasta el espacio adyacente dentro de la casa. Un pilar con una ménade (compañera femenina de Baco) a la izquierda, y otro a la derecha con un sátiro (un lujurioso hombre-cabra), sobre los que se asientan sendos paneles con la imagen de una mujer recostada en una postura erótica, crean un ambiente de placer licencioso. De la parte superior de la abertura cuelgan dos máscaras de teatro, recordándonos que el jardín de la casa sirve de escenario a aficiones sensuales.



Cabeza de un anciano, c. 50 a. C.

En el lapso de los siete siglos transcurridos entre el *kurós* erecto y la casa de Pompeya hemos asistido al surgimiento del tipo de arte y de artista que más tarde tendrá distintas funciones tanto en el contexto religioso como en el contexto secular. Las obras abiertamente seculares realizadas para ambientes domésticos, como los retratos romanos y los frescos herculanos, al parecer habían ido representando una parte cada vez mayor de la producción artística. Veremos una tendencia similar a partir del Renacimiento.



Fresco que representa un jardín y aves, casa del Brazalete de Oro, Pompeya

Hemos presenciado también un arte del cuerpo humano capaz de plasmar con suma expresividad el placer y el dolor. Y, cosa no menos importante, hemos asistido a la invención de la escritura sobre arte y hemos visto cómo esta escritura acabó convirtiéndose en una actividad consciente a través de la cual los mecenas y los pintores podían exaltar mutuamente su estatus.


«¡NO ESCULPIRÁS IMÁGENES!»
RECHAZADO

2

«IMÁGENES ESCULPIDAS»

De «El simbolismo de las iglesias y sus ornamentos», en el *Rationale divinorum officiorum*, c. 1290, de Guillermo Durando, obispo de Mende:

III 1-4: Las pinturas y ornamentos de las iglesias son lecciones y escrituras para el lego. Como declaró [el papa] Gregorio, una cosa es adorar una pintura y otra, por medio de una pintura, aprender históricamente lo que hay que adorar. Lo que los escritos proporcionan a alguien que sabe leer, una pintura puede proporcionárselo a alguien que es iletrado y que sólo sabe mirar...

Gregorio decía que no hay que rechazar las imágenes pintadas (para que no puedan ser adoradas), porque las pinturas parecen conmover mucho más a la mente que las descripciones verbales. De este modo, en las pinturas los actos son colocados ante nuestros ojos y parece que están ocurriendo de verdad, mientras que en las descripciones el hecho se hace como si fuera de oídas, cosa que afecta a la mente mucho menos cuando lo traemos a la memoria.

I. 24-25 Las vidrieras de una iglesia son Sagradas Escrituras, que repelen el viento y la lluvia, es decir, todas las cosas dañinas, pero transmiten la luz del verdadero Sol, es decir, de Dios, a los corazones de los fieles. Las vidrieras son más amplias por dentro que por fuera porque la comprensión mística es más amplia y precede al sentido literal. Asimismo, en las vidrieras se hallan representados los sentidos del cuerpo, por cuanto éstos deben estar cerrados a las vanidades de este mundo, y abiertos a recibir dones espirituales con total libertad.

Mediante la tracería de las ventanas, comprendemos a los profetas u otros maestros menos conocidos en la Iglesia Militante.

Cuando el emperador Constantino se convirtió al cristianismo en el 312, el papel de la creación de imágenes sufrió un cambio enorme si se le compara con lo acostumbrado en la Grecia y la Roma de la Antigüedad. Según la interpretación más fundamentalista de la doctrina cristiana, no debía existir ninguna imagen figurativa.

Como observaría más tarde el escritor medieval Durando, hay seis lugares en la Biblia en los que se execran explícitamente las «imágenes esculpidas». El término «imagen esculpida» corresponde a la palabra hebrea «ídolo». Era idolatría adorar una imagen física hecha por manos humanas. Sólo se debía adorar a Dios. En la base del rechazo de las imágenes

por parte de los judíos se encuentran algunos episodios esenciales del Antiguo Testamento, especialmente la destrucción del becerro de oro por Moisés y la proclamación de los Diez Mandamientos. La imaginería cristiana primitiva también evitaba las representaciones figurativas, y prefería recurrir a los signos. El hebreo YHWH (Yahweh), el «tetragrámaton», era el signo de la presencia de Dios Padre. Cristo estaba representado por abreviaturas de su nombre griego o «cristogramas»: XP (*chi ro* en griego), IHC o IHS, o ICX.

Partiendo de este ambiente de prohibición, sin embargo, la cristiandad desarrolló un sistema elaborado y críptico de representación simbólica. A lo largo de los siglos, el cristianismo fue sucumbiendo progresivamente a la necesidad de los antiguos de crear «ídolos» para apoyar la devoción religiosa, es decir, representaciones tangibles a las cuales atribuimos poderes espirituales. La extraordinaria sofisticación gracias a la cual las imágenes cristianas llegaban a transmitir significados doctrinales estaba enraizada en la necesidad de eludir las prohibiciones explícitas de la Biblia. Aun así continuaron teniendo lugar episodios de iconoclastia fundamentalista, en los cuales se derrocaban, mutilaban y destruían imágenes. No obstante, la incorporación de la Iglesia a las estructuras tradicionales del gobierno al estilo romano favoreció el uso de imágenes como instrumentos de poder.

A lo largo de los siglos cristianos hubo pues una serie de intentos de legitimar las imágenes. Durando se mostraba especialmente proclive a citar al papa Gregorio el Grande, que alrededor del año 600 escribió dos cartas en las que exponía lo que se convertiría en justificación habitual de las imágenes: que son la Biblia de los iletrados. Gregorio consideraba también que se podían estimular los sentimientos religiosos de manera que la devoción se dirigiera al tema, y no a la representación. El propio Durando describía en extremo detalle cómo se podía «leer» cada parte de una iglesia. Explicaba los significados profundos no sólo de las imágenes figurativas, sino también de la arquitectura: las vigas de madera, por

ejemplo, representaban a los predicadores que sustentaban la Iglesia.

Supongamos que en una iglesia hay un mosaico que representa a Cristo dando una orden a san Pedro: «Alimenta a mis ovejas». Esto puede interpretarse en varios niveles: *literalmente*, en el sentido de la historia concreta de la orden de Cristo, tal como la presenciaron los discípulos; *simbólicamente*, de modo que el rebaño de ovejas son los seguidores de Cristo y él mismo está representado como el Buen Pastor; *alegóricamente*, cuando se entiende que la orden de Cristo significa que Pedro ha sido nombrado para dirigir la Iglesia; y *anagógicamente*, según la interpretación espiritual más elevada, es decir, que Pedro se sienta a la derecha de Dios.

El arte cristiano de antigüedad mayor a los diez siglos da testimonio de una gran sofisticación, que va mucho más allá de cualquier ambición de instruir a los iletrados.

La caída del Imperio romano (o más bien su errático proceso de desintegración, transformación, división y supervivencia parcial en el transcurso de los siglos IV y V) condujo a la división de la cristiandad entre un frágil Imperio occidental, centrado en Italia, y el poderoso Imperio bizantino con capital en Constantinopla (posteriormente, Estambul). Ambos imperios desarrollaron tradiciones pictóricas que transformarían el arte romano de distintas maneras.

El delicado mosaico de *El buen pastor* que puede verse en el luneto del Mausoleo de Gala Placidia, en Rávena, la que fue capital del Imperio occidental desde el 401 hasta el 476, muestra deliberados ecos del arte romano. Un Cristo sin barba aparece sentado en un paisaje rocoso como Orfeo entre los animales, dirigiendo a su rebaño con una cruz, en lugar de su cayado de pastor. Las ovejas adoptan diversas posturas artísticas y están dibujadas en escorzo, con mucha habilidad. El mosaico, muy resistente y compuesto de teselas de vidrio coloreado y otros materiales, ahora adorna las paredes en lugar de revestir los suelos. Las facetas reflectantes están situadas

en distintos ángulos, de modo que la superficie brilla de una manera sugerente dentro de los límites abovedados del pequeño edificio en forma de cruz.

Con la caída del Imperio occidental y su posterior reconquista por el emperador bizantino, Justiniano, a mediados del siglo VI, se consolidó la supremacía de Bizancio en lo que quedaba de los territorios romanos, y se constituyó un imperio en el Mediterráneo y Oriente Próximo que duraría más de mil años. En Constantinopla, las tendencias romanizantes fueron suprimidas por dos importantes episodios de iconoclastia rebelde, más o menos entre el 726 y el 787 y entre el 814 y el 842. El resumen de un concilio iconoclasta del 754 afirmaba lo siguiente: «Satán engañó a los hombres, de modo que adoraban a la criatura en lugar de adorar al Creador. La Ley de Moisés y de los Profetas contribuyó a eliminar esta desgracia [...]. Pero el mencionado demiurgo del mal [...] volvió a implantar gradualmente la idolatría bajo la apariencia de cristiandad». Por consiguiente, el concilio decretó que la Iglesia destruyera «todos los retratos hechos por las malas artes de los pintores con cualquier material y del color que sean». Las cosas, sin embargo, se resolvieron más o menos a favor de la creación de imágenes en el 842, cuando un sínodo convocado en Constantinopla se dirigió hasta la basílica (ahora mezquita) de Santa Sofía para reinstaurar las imágenes, un acto que la Iglesia ortodoxa todavía conmemora.



El buen pastor, c. 425, Rávena

Las imágenes que se restituyeron en la Iglesia ortodoxa de Oriente fueron, sobre todo, las que ahora conocemos como «iconos» (que es una palabra griega que significa, sencillamente, imágenes). Este estilo, cuya máxima expresión es el famoso *Icono de Vladimir*, resulta en esencia antinaturalista, con formas deliberadamente planas que revelan cuerpos, manos, rostros y drapeados sobrenaturales sobre fondos de oro bruñido. Pintado al temple (utilizando el huevo como aglutinante) y ricamente ornamentado, quizá la calidad «artística» del *Icono* haya mermado a causa de las diversas restauraciones, pero su fuerza espiritual sigue intacta. Tan delicada obra iba a adquirir un carácter legendario, el de su poder para obrar milagros. En torno al 1131, el patriarca de Constantinopla envió la tabla a Kiev pero, según se cuenta, los caballos que la transportaban se detuvieron junto a Vladímir y se negaron a seguir avanzando. La catedral de la Asunción de Vladímir se construyó entonces, expresamente, para albergar la imagen.



La Virgen María con el Niño («Icono de Vladimir»), c. 1130

La representación no parece «realista», comparada con las obras de la Antigüedad clásica. Su realidad existe en otro nivel para los devotos. El icono afirma la presencia de la Virgen como *Theotokos* («La que da a luz a Dios»). Ascendida a los cielos, la inmaculada María no sigue las normas de este mundo, sino que adopta un aspecto eterno e inalterado dentro de un espacio inconcreto. Su solemne mirada no permite escapar a los imperativos espirituales.

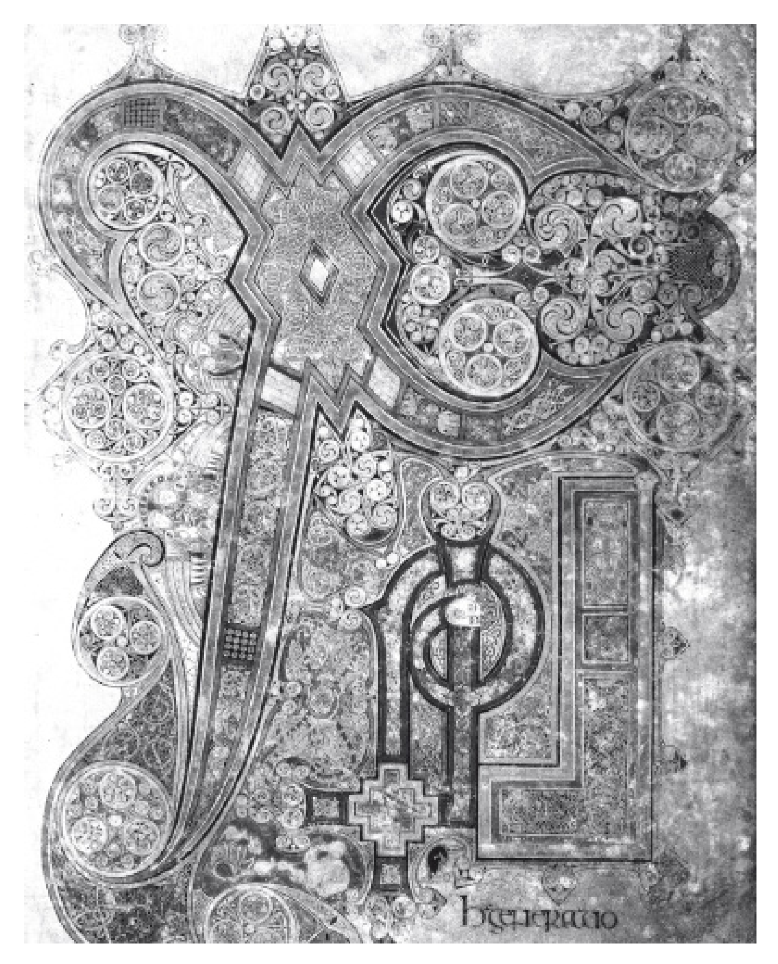
Esta representación de madre e hijo abrazados forma parte de una pequeña serie de tipos de «Virgen con Niño» que se repiten a menudo, con independencia de las fechas y la geografía. Es, sencillamente, «la Virgen». No se parece a nosotros; no es de nuestro reino; no pertenece a nuestra época, ni a ninguna época. Su espíritu en efecto está presente: si no se encuentra exactamente «en» la imagen, sí que resulta discernible trascendentalmente «a través» de ella. Al pintor podía admirársele por su gran habilidad, y a veces por inventar nuevas variantes de temas habituales, pero era apenas un medio a

través del cual se realizaba la imagen, no un «artista» autónomo con su estilo personal. Posteriormente, cuando los devotos ortodoxos orientales contemplaran las pinturas europeas de santos, con su carácter naturalista y la impronta del estilo individual de los artistas, no conseguirían tributarles la devoción requerida.

Tras caída de Roma y el ascenso del Imperio carolingio de los francos en el siglo IX, las complejas fluctuaciones del poder en Europa se vieron acompañadas por una amplia difusión de la cristiandad. Algunos centros religiosos regionales ofrecían estabilidad a las expresiones culturales del más alto nivel. Grandes ejemplos de la calidad visual e intelectual del arte «regional» son los magníficos manuscritos iluminados celtas, los Evangelios de Lindisfarne, el Libro de Kells y el Libro de Durrow, junto con la metalistería y las artísticas cruces de piedra producidas en centros de actividad monástica de Irlanda y Northumbria. Puede que el arte celta de la era cristiana tuviera un origen provinciano, pero su sofisticación es sin duda internacional.

La página *Xi Ro* del Libro de Kells, auténtico festín para los ojos, empieza con el relato que hace el Evangelio de Mateo de la genealogía (*generatio*) de Cristo (XP). Entrelazamientos y nudos tejen densos motivos de intrincada música visual en torno a las letras, intercalados con figuras adorablemente estilizadas, cabezas, animales y plantas. Es un arte para una contemplación minuciosa. El cronista del siglo XII Geraldo de Gales describió lo que dicho arte requería del observador:

> Aquí podéis ver el rostro de la Divina Majestad, místicamente dibujado, allá los símbolos místicos de los evangelistas [...], aquí está el águila, ahí el ternero, ahí el rostro de un hombre y más allá un león, y otras muchas formas, con una variedad casi infinita. Si los miráis superficialmente, de una manera normal y relajada, pensaréis que son manchas, no composiciones historiadas [...]. Si los miráis más de cerca, penetraréis en el auténtico santuario del arte de esas imágenes. Distinguiréis unos trazos intrincados, tan delicados y sutiles, tan bellamente dibujados, tan llenos de entrelazamientos elaborados, con colores tan frescos y vivos, que se podría decir que han sido obra de manos angélicas, y no de la habilidad humana.



Libro de Kells, siglo VIII

Todas las representaciones figurativas que el libro contiene, ya sean de la Virgen y el Niño, de los evangelistas y sus símbolos o de los muchos ángeles, están sometidas a una serie de estilizaciones curvilíneas de gran belleza, evitando así el peligro de producir «ídolos» realistas. El deleite sensorial está destinado a servir como escalera para la contemplación celestial.



Estatua relicario de santa Fe, c. 900

A medida que la Iglesia se fue institucionalizando en toda Europa, la devoción cristiana dio cabida a una «magia espiritual» encarnada en imágenes y objetos. Esto resulta especialmente obvio en los relicarios, contenedores para restos de personas divinas, algún hueso quizá, que se veneraban por derecho propio y a los que se concedían también poderes terapéuticos. Los relicarios adquirían magnificencia devocional como imágenes figurativas del santo. De modo sospechoso, la abadía de Conques, en Francia, consiguió adquirir el cráneo de santa Fe, una mártir del siglo IV, con tan buen tino que la ruta de peregrinaje se desvió a través de la ciudad. Este magnífico relicario, que consistía en un caparazón de placas de oro sobre un cuerpo de madera, es el resultado de un proceso de adición. El rostro de oro tiene un origen muy anterior, y la figura entronizada se fue adornando progresivamente con piedras preciosas y orbes de cristal de roca.

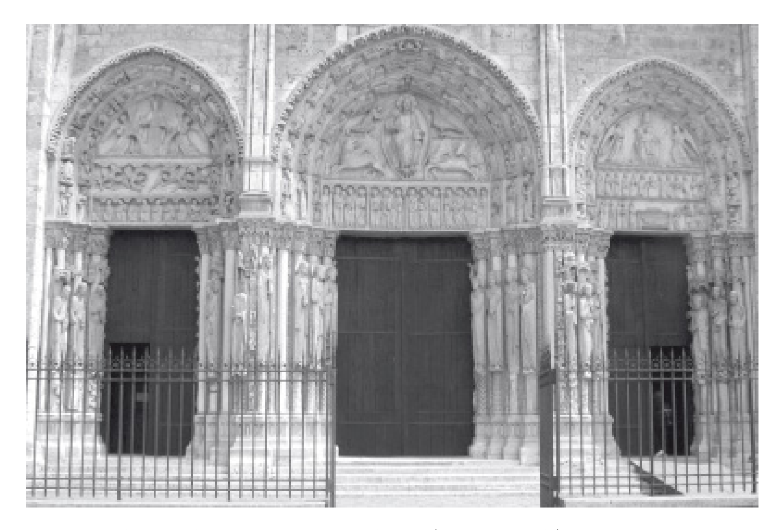
No es de extrañar que la veneración de tan suntuosa «imagen esculpida», de casi un metro de altura, necesitara defen-

sa. Bernardo de Angers, hablando de los muchos milagros de santa Fe, explicaba: «no se trata de un ídolo impuro que recibe adoración [...]. Es una conmemoración piadosa, ante la cual el corazón devoto se siente más a gusto y más fuertemente tocado por la solemnidad, e implora con mayor fervor la poderosa intercesión de la santa por sus pecados».

Al consolidar su poder mundano, principalmente en Roma pero con breves periodos en otros lugares, el papado se situó en el centro de esa gran red de elementos diversos e indisciplinarios que constituían la Iglesia occidental y cuya majestad resulta evidente en sus edificios. Europa seguía todavía salpicada de grandes catedrales, abadías e iglesias financiadas por la Iglesia, las órdenes monásticas, los gobernantes autocráticos, las autoridades civiles y, en periodos posteriores, por particulares acaudalados. Se hicieron enormes inversiones para reservar un pasaje para el cielo.

La magnífica catedral de Chartres, al suroeste de París, da una excelente idea de la escala y calidad de la ornamentación de las iglesias medievales. La catedral alardea de su propia reliquia, muy venerada, la Santa Camisa, la túnica que llevaba la Virgen durante el nacimiento de Cristo. La decoración escultórica tanto del interior como del exterior estaba destinada a inspirar un sentimiento de sobrecogimiento. El amplio pórtico central de la entrada oeste se halla dominado por un majestuoso Cristo, acompañado por los símbolos de los cuatro evangelistas. En las arquivoltas que lo enmarcan se hallan entronizados los 24 Ancianos del Apocalipsis, y los preside un friso ocupado por los Discípulos en pie. Flanqueando la puerta se encuentran, en actitud serena, reyes y reinas en forma de columna que representan el linaje real de Cristo en el Antiguo Testamento. Cada uno de los elementos habla de autoridad, y está soberbiamente concebido para actuar en conjunto dentro del grandioso marco arquitectónico, sin necesidad de poseer un atractivo naturalista.





Catedral de Chartres, portal central oeste («Pórtico Real») c. 1225-1240

El adjetivo gótico aplicado al arte («arte de los godos») fue originalmente un insulto, pero ha llegado a convertirse en sinónimo del dominio de la pintura, el arte vitral, la escultura, la metalistería y la arquitectura cristianos desde 1200 en adelante, con un estilo intrincado, audaz y a menudo lineal, generalmente distinto del antiguo clasicismo, incluso cuando volvía la mirada a Roma en busca de inspiración. El arte góti-

co llegó a abarcar una gran variedad de figuras, que irían adquiriendo cada vez más independencia en el movimiento y la caracterización. La gama se extendía desde lo exagerado y grotesco hasta el súmmum del refinamiento. En el extremo más elegante del espectro se encuentran las altas esculturas góticas consagradas al culto a la Virgen. Un ejemplo especialmente sofisticado es la *Virgen y el Niño* del *béguinage* o «convento» de Santa Catalina, en Bélgica. Las *béguines* eran hermanas legas, y fue una hermana superiora quien pagó para que realizaran la hermosa talla en un mármol semejante al alabastro. A quienes rezaban a esta Virgen amable y sonriente se les concedían veinte días de indulgencia del castigo por sus pecados.



La Virgen y el Niño, c. 1345

Originalmente dorada en parte, esta escultura es la elegancia personificada, por las estudiadas curvas de sus drapeados y la naturalidad con la que María sostiene a su hijo, que le toca la mejilla, quizá dando a entender que es de su misma carne.

En la teología cristiana, la dulzura de la redención y el espectro del castigo iban de la mano. La esperanza de redención se narra en la ilustración muy vívida de un «libro de horas» probablemente encargado por la viuda del duque de Anjou (el *Libro de horas de Rouen*). En ella contemplamos la lucha por el alma de un hombre muerto y descarnado en un campo lleno de huesos (el difunto tal vez representara al marido de la duquesa). El hombre anuncia en latín: «En tus manos, Señor, encomiendo mi espíritu. Tú me has redimido, Señor, Dios de la verdad». Dios Padre, sosteniendo una espada y el orbe del mundo, le ordena en francés: «Arrepiéntete de tus pecados, y estarás conmigo el día del juicio». Un demonio alado sujeta ya el alma pálida del hombre al separarse de su cuerpo, pero san Miguel desciende con el arma en picado para efectuar el rescate.



Lucha por el alma de los difuntos del *Libro de horas de Rouen*, 1430

El típico libro de horas, el tipo de manuscrito tardomedieval más importante, contenía plegarias y textos sagrados especialmente seleccionados, e incluía ofrendas a los muertos. Los seglares usaban los textos para expresar su devoción, emulando el régimen diario de monasterios y conventos. Para los clientes ricos, las páginas —de pergamino— se iluminaban suntuosamente. Eran productos de lujo repletos de arte y virtuosismo, con un desarrollado sentido de la composición dramática y los detalles expresivos. Cabe imaginar que

los propietarios no veían conflicto alguno entre lo caro y selecto y una elevada piedad.

El florecimiento del gótico tardío, en el siglo XV, no se aviene en modo alguno a la idea de la última boqueada de un estilo en decadencia. Refleja más bien el incremento de la riqueza particular de una élite regional, que encargaba refinadas obras en los mejores materiales como señal de su estatus.

Un ejemplo espléndido es la tumba de Richard de Beauchamp, conde de Warwick, en la iglesia de Santa María de Warwick. El conde alcanzó una posición preeminente en los servicios militar, diplomático y civil de los reyes Enrique IV, V y VI. Se hizo con un botín sustancioso durante las conquistas inglesas en Francia, y fue capitán de Ruán durante la cautividad y ejecución de Juana de Arco. Murió en Ruán en 1439, dejando dinero para construir una capilla en la iglesia de Santa María y erigir un monumento ostensiblemente caro. Sabemos el nombre de los artesanos que trabajaron en la tumba entre 1448 y 1453. Entre ellos estaban William Austen, de Londres, que modeló la efigie; John Massingham y John Essex, que tallaron el mármol Purbeck; Barthilimew Lambespring, que trabajó como orfebre, y Thomas Stevyns, que se encargó del cobre. Si bien no eran «artistas» en el sentido antiguo o del Renacimiento, sin duda gozaban de una elevada reputación. Aunque en algunas obras de arte medievales se pueden hallar firmas, tal orgullo no señalaba todavía la «autoría» personalizada del Renacimiento. Con todo, la lista de nombres y oficios nos da una idea del lujo de los materiales utilizados en el conjunto. Bajo el dosel abovedado yace el caballero ataviado con un traje de cobre dorado, a sus pies los símbolos heráldicos de un grifo y un oso. En la parte inferior vemos doradas filas alternas de dolientes y ángeles melancólicos dentro de nichos de estilo gótico tardío. Los escudos heráldicos de los nobles ingleses dispuestos bajo los dolientes están coloreados con esmalte. Gracias a sus aventuras francesas, Beauchamp conocía muy bien las maravillas plásticas

que encargaban los nobles borgoñones, y no pensaba ser menos que ellos.



Tumba de Richard de Beauchamp, 1448-1453

Las circunstancias que rodean a nuestro segundo ejemplo de gótico tardío cortesano son mucho más misteriosas. La serie de siete tapices de *La caza del unicornio* de Nueva York está documentada por primera vez en el siglo XVII. Es posible que los tapices se encargaran para conmemorar el matrimonio de Ana de Bretaña con el rey Luis XII en 1499, y probablemente fueron tejidos en el sur de Holanda. Desde la Antigüedad, este animal de un solo cuerno ha alimentado varias leyendas; una de ellas cuenta que era imposible que los cazadores lo capturaran, como intentan hacer en la cuarta escena. Sin embargo, el unicornio se dejaba atrapar fácilmente por una virgen, como ocurre en el quinto tapiz. Una vez que la virgen consigue su trofeo, los cazadores completan su captura y muerte. Los actos purificadores del unicornio, su íntima vinculación con una virgen y su muerte final se entretejen en una red de significados muy elaborada: la criatura se convierte en símbolo de Cristo.

La valiente lucha del unicornio se representa con caballeresco y decorativo primor. Los cazadores de la corte y sus perros saltarines convergen sobre la presa en el claro de un bosque lleno de flores. Con el objetivo de seducir al espectador, el tapiz está lujosamente tejido en lana, seda, plata y oro. Resulta especialmente llamativo el naturalismo de los detalles, sobre todo de las distintas especies de plantas, muy bien caracterizadas.



El unicornio lucha con los cazadores, c. 1500

Estos tapices datan aproximadamente de 1500, cuando la carrera de Miguel Ángel ya estaba muy afianzada. El capítulo siguiente, en el cual nos ocuparemos de lo que llamamos el Renacimiento, empieza casi doscientos años antes. ¿Representan estos tapices una suntuosa resaca gótica tardía en el norte de Europa, que pronto será sustituida por un estilo más moderno o avanzado? Si tomamos el naturalismo como norma del estilo moderno del Renacimiento, deberíamos preguntarnos de qué tipo de naturalismo estamos hablando. Si lo que queremos decir es que se presta atención al aspecto espe-

cífico que tienen las cosas en la naturaleza, este tapiz es más «avanzado» que sus equivalentes italianos. Ciertamente, los italianos se inspiraban en las creaciones del norte cuando querían obtener los mejores tapices. Si nos referimos a la estudiada ilusión de un espacio construido ópticamente, entonces sí debemos mirar hacia Italia. A la hora de leer el «libro de la naturaleza» de Dios, la adoración nórdica a ciertas plantas y ciertos animales daba resultados muy eficaces. En cambio, la matemática del diseño divino subyacente hay que buscarla en la ciencia de la perspectiva y la proporción desarrolladas en la Italia del siglo XV.

Dar al gótico el sentido de «anticuado» y al Renacimiento el de «actual» sesga nuestra visión del arte en la historia. Encasillar el arte a nuestra conveniencia en periodos concretos es demasiado simplista. Podemos quedarnos atrapados fácilmente en tales términos, adjudicándoles una realidad superior a la que tienen. Las etiquetas conforman nuestra manera de mirar, pero también la distorsionan.

Volviendo la vista atrás, hacia la Antigüedad clásica, y adelante, hacia el Renacimiento, vemos que existe una diferencia esencial en la producción del arte en el periodo medieval. Esta diferencia reside en las nociones conectadas de «arte» y «artistas», que se desarrollaron en la antigua Grecia y que adquirieron carta de naturaleza en pleno Renacimiento. Este capítulo ha estado desprovisto en gran medida de nombres de artistas, y no hemos presenciado ningún debate sobre el «arte» como actividad en sí misma. Durando era perfectamente capaz de reconocer un logro artístico, pero la función del arte no era promover el genio individual de sus creadores o establecer sus propios criterios de valor, independientemente de la función de cada objeto. Las «imágenes esculpidas» eran cosas «a través» de las cuales había que mirar, más que admirarlas como un fin en sí mismas.


GIOVANNI DE NICOLAO ARNOLFINI
MERCADER FLORENTINO
COSTANZA TRENZA
(SUSPIRO)
NO ES NINGÚN ADONIS...
PERO RECUERDA... ¡ES
ASQUEROSAMENTE RICO!
EDIE
PIGMENTO
ACEITE DE LINAZA
JAN VAN EYCK
PINTOR FLAMENCO 1390 - 1441

3

A VUELTAS CON EL RENACIMIENTO Y EL «PROGRESO»: 1300-1600



De las *Vidas de los más eminentes pintores, escultores y arquitectos* (1568), de Giorgio Vasari, pintor y arquitecto.

Introducción a la tercera parte: las tres edades del arte

El arte de dibujar consiste en la imitación de las partes más bellas de la naturaleza en todas las figuras, ya sean esculpidas o pintadas, y esta cualidad depende de la habilidad de la mano y el genio del artista para registrar lo que el ojo ve en el plano [...].

El estilo alcanza la belleza más elevada copiando los objetos más bellos de la naturaleza y combinando las cosas más perfectas, manos, cabeza, torso y piernas, para producir con todas ellas una figura de la mayor belleza posible [...].

Estas cosas no las habían hecho Giotto ni los otros artesanos de la primera época, aunque sí descubrieron principios básicos para resolver los problemas artísticos [...]. Sus dibujos, por ejemplo, eran mucho más fieles a la naturaleza que cualquier otra cosa hecha previamente, así como la armonía de sus colores, la composición de sus figuras en escenas y muchas otras cosas [...].

Aunque los maestros de la segunda época aumentaron mucho más nuestras artes con respecto a todos los rasgos antes mencionados, no se desarrollaron tanto como para conseguir la perfección absoluta [...].

Luego encontramos a aquellos que vieron extraer de la tierra algunas de las antigüedades más famosas citadas por Plinio: el *Laocoonte*, el *Hércules*, el gran torso de Belvedere, así como la *Venus*, la *Cleopatra* o el *Apolo*, e incontables obras más [...].

Leonardo [...] originó el tercer estilo que proponemos llamar moderno, porque además de la vivacidad y atrevimiento de su dibujo, y su sutil y exacta reproducción de los aspectos más detallados de la naturaleza (tal y como son), mostró en sus obras buen dominio, un orden correcto, habilidad perfecta para dibujar y una gracia divina.

En el periodo que conocemos como «Renacimiento», es decir, de recuperación del arte y el conocimiento que supuestamente se habían perdido desde la Grecia y la Roma de la Antigüedad, se adoptaron y desarrollaron los conceptos esenciales sobre las artes plásticas y el papel de los artistas que encontramos por primera vez en Plinio. No menos significativa fue la idea de progreso, según la cual el arte va avanzando hacia la perfección y la madurez gracias a una serie de grandes artistas individuales. Dentro de este esquema, hay espacio para que cada creador exhiba sus cualidades propias y peculiares. Otra noción de Plinio que arraigó con fuerza fue la de la «fama» como objetivo por el cual debían luchar los artistas. Quizá la característica dominante que comparte Plinio con el arte del Renacimiento es la búsqueda del naturalismo, impulsada por la convicción de que el arte debe imitar a la naturaleza. Esta imitación, como veremos, adoptaba muchas formas, dependiendo de lo que se entendiera por imitación y lo que se considerase naturaleza. Y detrás de todo ello se hallaba una fuerza muy poderosa: la del humanismo, corriente literaria y filosófica que aspiraba a recuperar la antigua educación latina, y que trajo consigo los criterios en los que se cimentaba un naturalismo idealizado como el que la antigua teoría del arte propugnaba.

Un artista que encarna el desarrollo de estas ideas es Giotto di Bondone, el héroe de la primera edad de Vasari. A este pintor y arquitecto florentino se lo consideraba un «gran hombre», punto de referencia siempre que los escritores eruditos se referían al «genio» artístico, la imitación de la naturaleza o el renacer de la pintura antigua. El fresco de Giotto de la *Lamentación sobre Cristo muerto* forma parte de una serie de escenas narrativas pintadas en un oratorio de Padua financiado por Enrico degli Scrovegni, un rico mercader. Al invertir en la vida eterna de su alma, Scrovegni quizá tenía en mente la admonición bíblica de que es más fácil que un camello pase por el ojo de una aguja que el que un rico entre en el reino de los cielos.

En un denso friso, esta parte dramática de la «historia» es representada mediante conmovedoras figuras, entre las cuales un doliente levanta las manos al cielo en un ademán que conocemos de los antiguos sarcófagos. Las mujeres reaccionan con una intensidad desgarradora, mientras los dos hombres de la derecha manifiestan una resignación estoica. Los ángeles que se retuercen en el cielo reflejan diversos grados de dolor con una vehemencia retórica inigualable. Los dos dolientes monolíticos que nos dan la espalda, cuyos ropajes se amontonan en el borde inferior del fresco, encierran la emoción en sí mismos, y nos permiten atribuirles la pena que Plinio infería de la pintura de Timantes sobre la *Muerte de Ifigenia*. La vitalidad del relato se corresponde con los escritos de la época sobre la vida de Cristo, en los cuales se pedía al lector que imaginara su presencia en los acontecimientos sagrados.



Giotto, *Lamentación sobre Cristo muerto*, c. 1303-1306

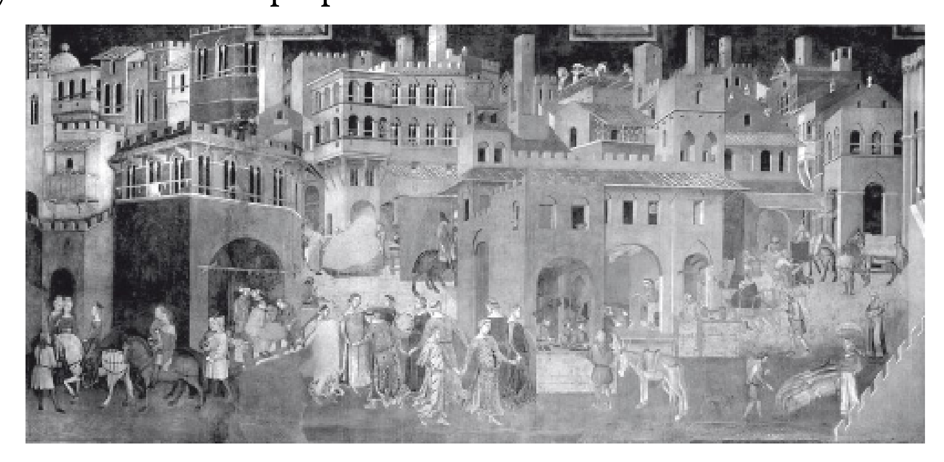
Las circunstancias de Giotto en Padua, empleado por un hombre adinerado en una importante ciudad universitaria,

son sintomáticas de dos grandes tendencias del periodo. Por un lado, estaba el nuevo tipo de sociedad civil (impulsada por el incipiente capitalismo de comerciantes, banqueros, políticos y tiranos) que encontraba su expresión más vigorosa en las ciudades-estado italianas. Y a ello se unía el surgimiento del humanismo, que dirigía la mirada hacia los modelos intelectuales de la Antigüedad.

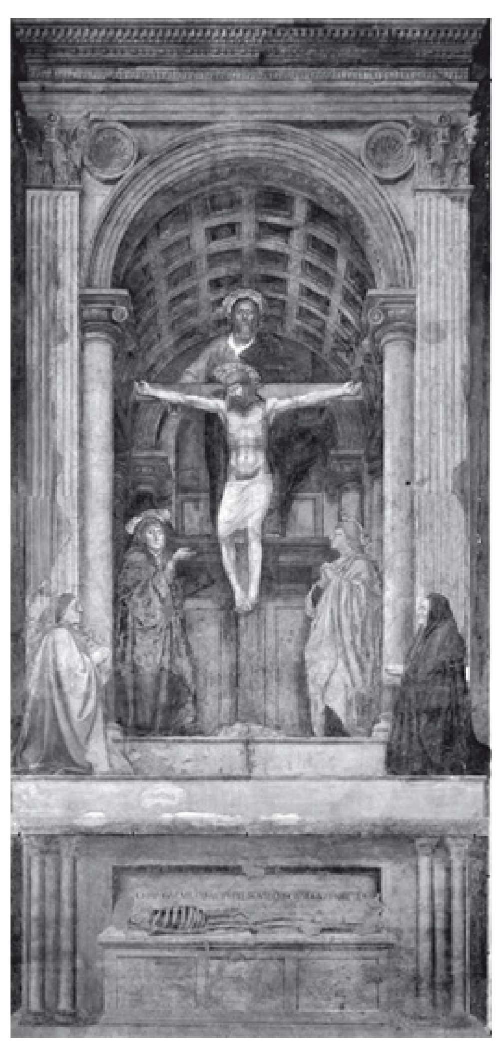
Estos renovados ideales se plasman en un gran fresco en el Palazzo Pubblico (el ayuntamiento) de Siena en el que se representan las obras del buen gobierno de una ciudad, pintado por Ambrogio Lorenzetti, el pintor más importante de la generación posterior a Giotto. En el fresco vemos a personas de diversas clases dedicándose a sus asuntos: los constructores construyen, los comerciantes comercian, los maestros enseñan y los caballos cargan provisiones. El grupo de doncellas que bailan (o quizá bailarines) es un añadido artificial en el paisaje cotidiano de la ciudad y subraya la armonía de la urbe bien organizada. Conjuntos de edificios (civiles, eclesiásticos, comerciales, privados y de defensa) ponen de relieve la interdependencia de todos los componentes de una sociedad moderna. En la parte derecha del fresco, junto a la ciudad y extramuros, se representa el campo. Mientras los cazadores salen por la puerta de la ciudad, por ella entran ricas provisiones.

En la segunda época de Vasari, casi un siglo más tarde, este sentido del espacio ordenado se ve transformado en algo compacto en el excepcional mural de Masaccio *La Trinidad*, de la iglesia florentina de Santa Maria Novella. El joven pintor, que moriría a la edad de 27 años, muestra a un ciudadano importante y su esposa rezando por sus almas ante la Virgen y san Juan, que a su vez se dirigen hacia Cristo crucificado, la paloma del Espíritu Santo y Dios Padre. Este fresco, bastante deteriorado, es una afirmación de la nueva ciencia de la perspectiva, que dicta el retroceso obligado de la bóveda hacia un solo «punto de fuga».

Un colega mayor que Masaccio, el arquitecto Filippo Brunelleschi, había inventado unos años antes una forma de perspectiva lineal que exhibió en dos pinturas sobre tabla con la representación de edificios florentinos. Masaccio comprendió que el método de Brunelleschi podía adaptarse a temas religiosos. Las normas básicas de la perspectiva geométrica estaban codificadas en un breve libro, *Sobre la pintura*, del intelectual y arquitecto humanista Leon Battista Alberti. El texto latino de 1435 fue traducido al italiano un año más tarde y dedicado a Brunelleschi. Tras haber demostrado en su obra cómo trazar la perspectiva de los personajes en una escena, Alberti enseñaba a componer elocuentes narraciones y defendía el gran valor social del arte del pintor. El arte moderno ya tenía una teoría propia.



Ambrogio Lorenzetti, *Efectos del buen gobierno en la ciudad*, 1338-1339



Masaccio, *La Trinidad*, c. 1526-1527

Masaccio usa una jerarquía de profundidad en perspectiva para complementar la jerarquía vertical de las figuras. En el nivel más bajo de nuestro espacio terrenal se halla un macabro esqueleto que nos recuerda: «Yo fui lo que tú eres, y tú serás lo que soy yo». Los piadosos donantes están arrodillados algo más arriba, en el mismo espacio. Nuestra vista atraviesa entonces el plano de la pared y se dirige hacia el espacio ilusorio reservado a los seres divinos. Así, con una madurez ins-

tantánea, se alcanza todo el potencial espiritual de la perspectiva.

Junto a Brunelleschi y Massacio trabajaba Donatello, el más importante de los innovadores escultores florentinos, que tradujo el arte antiguo a unas formas que pudieran ponerse al servicio del nuevo tipo de ambición civil y eclesiástica. En 1443, Donatello se trasladó a Padua para realizar un encargo, un gran reto, una estatua ecuestre del difunto comandante militar Erasmo da Narni.

Las estatuas ecuestres no eran raras en el norte de Italia, pero realizar una en bronce, material caro y técnicamente muy exigente, era algo excepcional, y una evocación voluntaria de los modelos romanos. El general mercenario Erasmo blande su bastón de mando, que representa el poder que sus patronos venecianos ejercían sobre Padua. La sobria cabeza del militar se ha modelado a semejanza de los bustos romanos, y su atuendo combina la armadura medieval con motivos ornamentales antiguos. Su caballo de batalla, con el casco en alto apoyado en el orbe del mundo por necesidades estructurales, emana vigor musculoso, en claro contraste con los ágiles precedentes romanos. Vasari quedó tan impresionado por Donatello que estuvo tentado de considerarlo miembro honorario de la tercera época.



Donatello, *Gattamelata*, 1443-1453

Este gran bronce se alza sobre un pedestal en el exterior de la iglesia de San Antonio de Padua, centro de peregrinaje. En el interior de la iglesia, Donatello se ocupó de construir el altar, con un retablo de bronce de la Virgen y los santos. En Padua podemos ver el arte más innovador y costoso del Renacimiento puesto al servicio de las necesidades complementarias de Estado e Iglesia y financiado por acaudalados individuos.

En la mercantil Brujas, en los Países Bajos, la integración de los nacientes ideales cívicos y los imperativos religiosos ya existentes era tan obvia como en Florencia y Padua. Los italianos estaban bien representados en esa ciudad comercial del norte, y uno de ellos, un mercader florentino de la familia de los Arnolfini, fue retratado junto a su esposa por Jan van Eyck. En Brujas había tres miembros conocidos de la familia Arnolfini llamados Giovanni. Lo más probable es que el personaje representado sea Giovanni di Nicolao Arnolfini. Sin embargo, su esposa Constanza Trenza murió en 1433, mientras que el cuadro está fechado en 1434, con lo cual quizá se tratara de un homenaje a su unión. A menudo, los retratos se encargaban a raíz de acontecimientos específicos, incluida la muerte. El problema consiste en que el cuadro de Van Eyck es

tan excepcional que no podemos recurrir a imágenes comparables para intentar entender por qué se pintó.

La pareja está en pie, de la mano, en un precioso dormitorio pintado con gran realismo óptico, aunque la perspectiva no se atiene a un único «punto de fuga». Van Eyck confiere a la técnica de la pintura al óleo un nuevo poder descriptivo. La luz pintada atraviesa casi de una manera tangible el espacio cerrado, proyectando sombras, produciendo reflejos en el cristal y el metal pulido y acariciando las superficies con sus diversas texturas. Los detalles simbólicos, como la única vela encendida a punto de extinguirse en la ornamentada araña y el espejo convexo, están integrados en el tejido naturalista del cuadro. Llama la atención el letrero caligráfico que ha añadido el pintor en la pared, encima del espejo: JAN VAN EYCK ESTUVO AQUÍ, 1434. Debemos suponer, por tanto, que Van Eyck es uno de los testigos que se ven reflejados en el espejo. Este nivel de autoconciencia es tan alto como el de la Italia de la época. Sabemos que se consideraba a Van Eyck un gran pintor, y que al ser un ciudadano de elevada categoría social, servía al duque de Borgoña como diplomático de confianza.

A medida que fue conociéndose mejor, la técnica de pintura al óleo de los Países Bajos causó sensación en Italia, al menos en cuanto a la luz, el color, las sombras y los detalles descriptivos, no así con respecto al estilo de las figuras y la perspectiva. Entre las primeras respuestas, la más intensa se dio en la «Serena República» de Venecia, esa ciudad prodigiosa nacida del mar, con sus canales como espejos, fachadas desgastadas y centelleantes mosaicos. Giovanni Bellini consolidó allí el importante papel que posteriormente desempeñaría el color y que dominaría el arte veneciano durante siglos.



Jan van Eyck, *El matrimonio Arnolfini*, 1434

El *San Francisco* de Bellini marca la pauta. Con el tamaño suficiente para ser un pequeño retablo de altar, su composición asimétrica sugiere algún otro propósito. Quizá lo encargaran para un palacio privado, como objeto de admiración. También cuesta determinar el tema concreto de la obra. Con frecuencia se representa a san Francisco recibiendo los estigmas en manos y pies en el monte La Verna, pero esta composición no corresponde a la escena conocida. Más bien parece que el santo ha salido de la cueva penitencial, pasando junto al enrejado en perspectiva, y dejando atrás su libro sagrado, la

cruz, la corona de espinas, la calavera y las sandalias, con el objetivo de dar la bienvenida a la luz radiante de la mañana. Podríamos pensar en el «Cántico al hermano sol» del santo. Sin embargo, lo que éste hace en realidad es mirar con la boca abierta, maravillado, un chorro de luz que llega desde la parte superior izquierda. El ángulo de la luz, que parece doblar el laurel a su voluntad, se define por la sombra del santo, y se diferencia sutilmente de la luz solar.



Giovanni Bellini, *San Francisco*, 1478

Quizá no exista una fuente escrita precisa para este cuadro. Más bien parece que Bellini evoca el éxtasis espiritual del santo en un paisaje que pone de manifiesto el esplendor de la creación, el privilegio del santo de recibir las visiones divinas, su humilde retiro de las preocupaciones mundanas de la ciudad, sus estigmas y su sometimiento a la voluntad divina. Un conocido de Bellini decía de él: «No le gusta que le den muchos detalles escritos, que entorpecen su estilo. Su forma de trabajar, como él mismo dice, ha sido siempre vagar a voluntad por sus cuadros». Lo que Bellini creó en su *San Francisco*

es un viaje maravillosamente atractivo para los ojos y para la imaginación.

Los llamativos efectos ópticos de la pinturas al óleo alcanzaron nuevos niveles de sugestividad imaginativa en manos de Leonardo da Vinci, cuyo aprendizaje con el escultor favorito de la familia Médici, Andrea Verrocchio, lo situó en la línea sucesoria de Donatello. Leonardo, heraldo de la tercera época, enriqueció radicalmente la tradición florentina de la ciencia del arte al extender la óptica de la pintura desde la geometría de la luz hasta el funcionamiento del ojo y el cerebro en el acto de la visión.

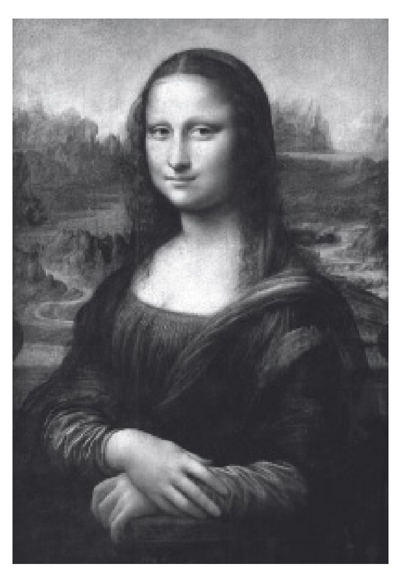


LEONARDO DA VINCI
HOMBRE RENACENTISTA 1452 - 1519

La anatomía pasó del simple examen de los huesos y los músculos a los procesos de pensamiento y reacción. La delineación de estructuras en el paisaje se amplió a una profunda visión de la antigua historia del «cuerpo de la tierra». El trabajo del artista consistía en rehacer la naturaleza al igual que

el Leonardo ingeniero se basaba en la ley natural para construir dispositivos mecánicos. La pintura volvió a considerarse una expresión de la filosofía natural, en la tradición de Aristóteles.

La llamada *Mona Lisa* encarna todos estos principios. Iniciado aparentemente en 1503, es un retrato de Lisa del Giocondo, esposa de un comerciante de sedas florentino. Como imagen de una dama adorada y enigmática, se encuentra en plena sintonía con la poesía amorosa de la tradición de Dante. Durante los largos años de su ejecución evolucionó hasta convertirse en un ejemplo de que la pintura es la expresión suprema del ser humano como microcosmos, como mundo en miniatura. La caída del cabello, del chal formando una espiral, y los hilos del drapeado del vestido (e implícitamente el movimiento del aire y la sangre dentro de su cuerpo) tienen su eco en los movimientos del agua en la carne y los huesos del paisaje.



Leonardo da Vinci, *Retrato de Lisa del Giocondo* (la «Mona Lisa»), 1503-1516

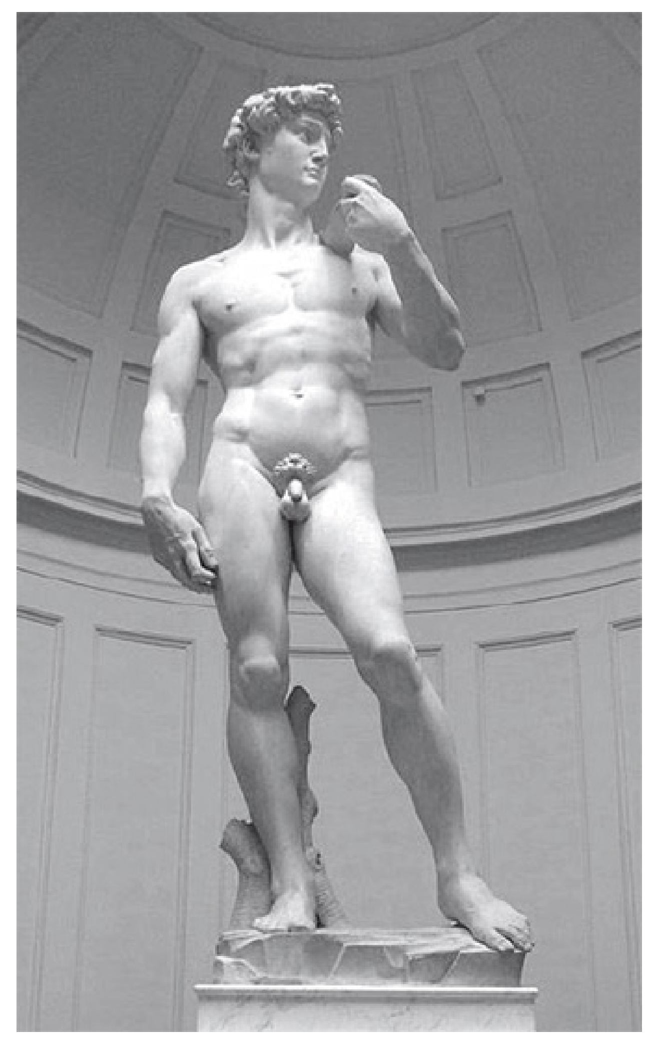
El cuadro también acabó convirtiéndose en un himno a la visión indefinida, a medida que Leonardo se daba cuenta de la complejidad del acto de ver. En torno a 1507, escribió que

«el ojo no conoce el contorno de ningún cuerpo». Leonardo utilizaba la pintura al óleo con extraordinaria delicadeza, a veces aplicando pequeñas proporciones de pigmento al aglutinante para crear efectos velados de luz, sombra y color. Tal indefinición, en conjunto con la mirada directa de la mujer que hace de modelo y su media sonrisa (motivos audaces), invita a nuestra imaginación a entrar en la imagen, incitándonos con la promesa de una definición óptica y psicológica que sigue siendo perpetuamente esquiva. Esta apertura incitante es lo que explica los interminables y a menudo disparatados intentos de identificar a la mujer retratada como alguien más excepcional que Lisa del Giocondo y a dilucidar sus secretos, unos secretos que no son sino los que nosotros queramos poner en ella. Acababa de nacer un nuevo tipo de comunicación artística.

Cuando Leonardo volvió a Florencia de Milán, en 1500, se encontró con un artista veintitrés años más joven que él, Michelangelo Buonarotti, hijo de una familia importante y protegido de los Médici, profundamente influido por la filosofía neoplatónica. Leonardo formaba parte del «comité» oficial encargado de recomendar el lugar donde colocar el gigantesco *David* de mármol de Miguel Ángel. El macizo bloque de mármol de cinco metros de altura llevaba más de veinticinco años en un taller, «mal esbozado» por un escultor anterior. Miguel Ángel supo extraer una figura de aquel bloque de mármol.

Desnuda, como el *David* de bronce mucho más pequeño que hizo Donatello para los Médici, la estatua de Miguel Ángel combina el atletismo del héroe bíblico con la intrepidez divina que le permitió derrotar a Goliat. El pelo leonino de David, su ceño fruncido, la anatomía tensa y las potentes manos enfatizan un nivel de autosuficiencia que refleja la imagen que tenía de sí misma la república florentina. David, al fin y al cabo, rechazó la armadura que le ofreció Saúl, y decidió ir a combatir solo con su honda. Esta autosuficiencia era fundamental para el propio sentido de identidad de Miguel Ángel:

«David con su honda; yo con mi arco», como escribió en un dibujo de la figura del Antiguo Testamento. Con el arco se refiere al taladro de arco del escultor.



Miguel Angel, *Dauid*, 1501-1504

La tercera época de Vasari había llegado, y con ella la confianza en que emular el arte de la Antigüedad clásica ya no era la cúspide de toda aspiración. Trabajando según sus propias reglas en la sociedad contemporánea, los artistas podían superar a los antiguos. Un pequeño grupo de creadores destacados, entre ellos el joven Rafael, se preocupaba también por

el prestigio e incluso la fama inmortal, y sentía menor inclinación a plegarse a los dictados de sus clientes. Típica de esta actitud fue la turbulenta relación de Miguel Ángel con el papa Julio II en Roma. Aunque al final Miguel Ángel accedió a pintar el techo de la Capilla Sixtina, los impulsos creativos del artista eran mucho más libres que los de la generación anterior.

Alberto Durero, el gran contemporáneo alemán de Leonardo, se dio cuenta de esa nueva realidad cuando visitó Venecia. De este modo escribió: «Aquí soy un caballero, en casa soy un parásito». Con lo de «parásito» se refería a que era un trabajador subalterno que dependía de los demás para sobrevivir. Esto lo escribió en su segunda visita, en 1505-1507. Su encargo más importante de esa época fue *La fiesta del Rosario* (conocida también como *La Virgen de la fiesta del Rosario*), encargo que le hizo el comerciante y banquero Joseph Fugger en nombre de la comunidad alemana de la ciudad. La estructura en un único campo del retablo, en el que donantes y figuras sacras se reúnen bajo los auspicios de la Reina de los Cielos, se ajusta al formato más avanzado del Renacimiento, mientras que el intenso colorido rinde homenaje a sus contemporáneos venecianos, sobre todo a Giovanni Bellini.



Alberto Durero, *La fiesta del Rosario*, 1506

El emperador del Sacro Imperio Romano, Maximiliano, a la derecha, recibe una corona de rosas de la Virgen, mientras el papa Julio, tonsurado, va a ser coronado por Jesús. Entre los otros notables que asisten a la escena podemos identificar a Fugger pasando las cuentas de su rosario detrás del emperador, y justo por encima de él, el propio Durero nos mira de frente, sujetando una hoja de papel en la que ha escrito: EJECUTADO EN EL ESPACIO DE CINCO MESES POR ALBERTUS DÜRER EL ALEMÁN. Esta manera de presumir de la velocidad de ejecución, un poco exagerada, confirma nuestra impresión de que el cuadro era a la vez una imagen funcional con complejos significados y una pieza pictórica de exposición. El notable corpus de xilografías y grabados del artista, en el que cada pieza se hallaba firmada visiblemente con su monograma, difundió su fama personal por toda Europa.

La conciencia de sí mismo de Durero también se refleja en su producción de autorretratos pintados y dibujados, la primera serie de este tipo de la historia, y en los escritos que publicó sobre geometría y proporciones humanas, que demues-

tran su conocimiento de la ambición nunca cumplida de Leonardo de escribir tratados sobre los fundamentos intelectuales del arte. El libro de Durero sobre geometría, escrito originalmente en alemán, tuvo una gran influencia, incluso más allá del mundo del arte.

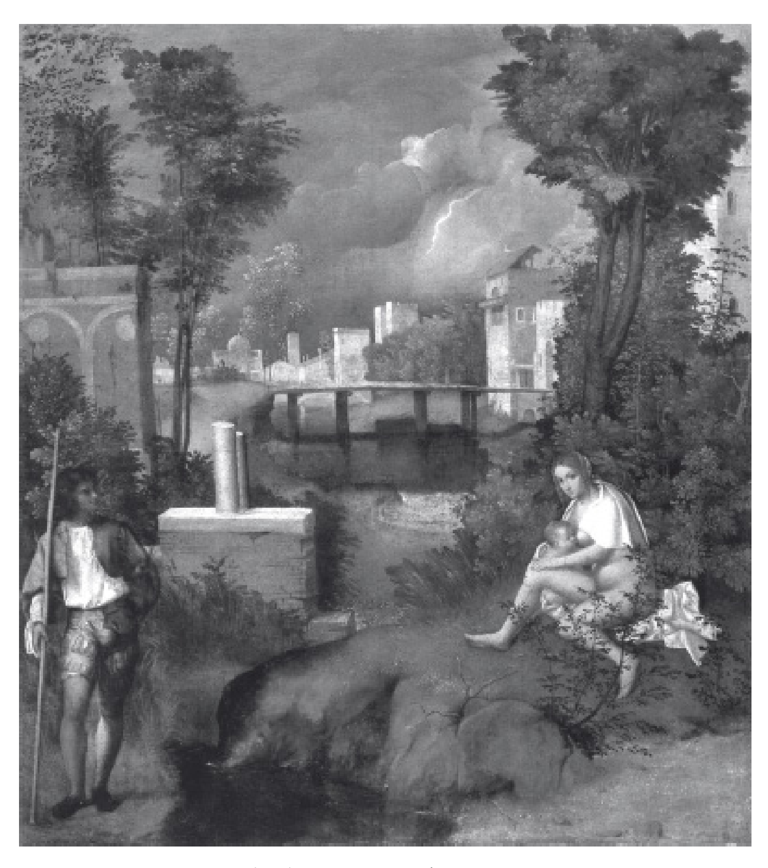
En su segunda visita a Venecia, Durero se dio cuenta de que estaba surgiendo una nueva generación encabezada por Giorgione y Tiziano, aunque él seguía prefiriendo a Bellini. Como Leonardo, aunque de una manera distinta, los jóvenes empezaban a emplear una forma menos definida de pintar al óleo. Su estilo era más libre, más pictórico, con pinceladas sueltas, a menudo sobre lienzos en lugar de tablas. La pintura se hace evidente como pintura, y sugiere formas y colores, más que definirlos.

Actualmente se identifica a Giorgione con cuadros de menor tamaño, pero en vida fue famoso por sus murales exteriores, especialmente los del Fondaco dei Tedeschi (el almacén de los comerciantes alemanes) en el Gran Canal. Vasari, al visitar más tarde Venecia, diría que las figuras de la fachada «estaban muy bien hechas y coloreadas de la forma más viva», pero no consiguió descifrar cuál era el tema de la obra. Sobre Giorgione escribió: «No pensaba en otra cosa que en pintar figuras según su propia imaginación para demostrar su gran talento [...] y yo, por mi parte, nunca he comprendido su significado, ni tampoco he conseguido entender, después de preguntar por todas partes, qué se proponía». Es muy probable que las figuras tuvieran una función representativa, aunque parece que su significado deliberadamente sólo se sugería.

Esta típica indefinición caracteriza también el cuadro más famoso de Giorgione, *La tempestad*. Los intentos de encontrar una fuente literaria han fracasado. La descripción más antigua del cuadro indica que es «un pequeño paisaje sobre lienzo con una tormenta y una gitana con un soldado», lo que sugiere que su contenido preciso tampoco era evidente en su épo-

ca. Parece que se improvisó a la manera de una fantasía musical, como retrato imaginario de un joven elegante observando a una madre semidesnuda que da de mamar a un bebé en un claro del bosque. Si existe una historia en su trasfondo, es tan enigmática que nos deja espacio para que «imaginemos a voluntad», como deseaba Bellini. A diferencia del registro más enciclopédico que hace Bellini de las maravillas detalladas de la naturaleza, Giorgione incluye lo particular dentro del estado de ánimo general, en el efecto colorista de la tormenta que se va formando y el tejido pictórico de la ejecución del cuadro.



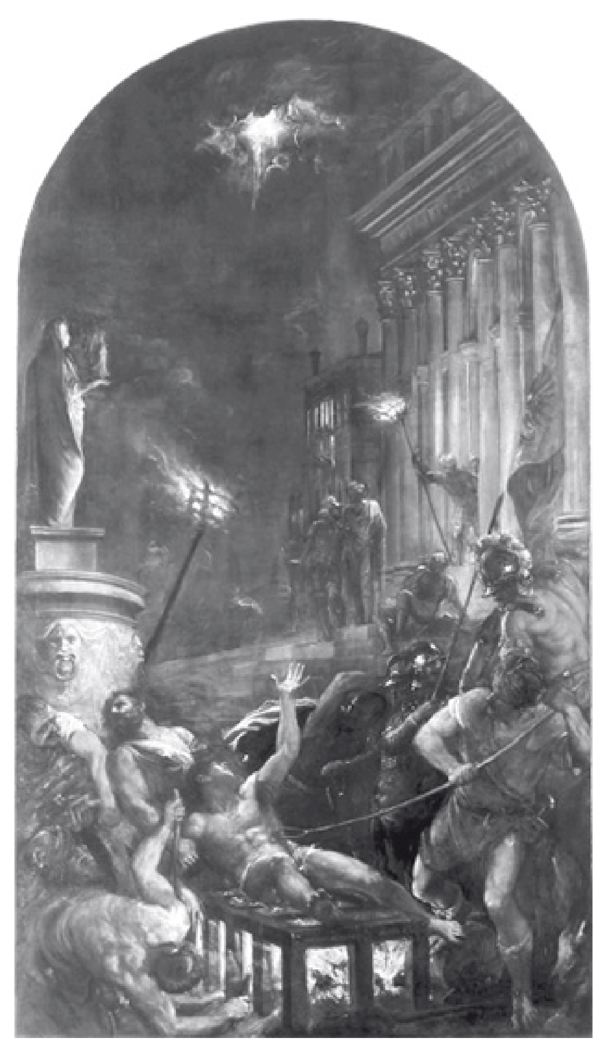


Giorgione, *La tempestad*, c. 1506

La carrera de Giorgione se vio abruptamente segada por su temprana muerte en 1510. Pero Tiziano vivió hasta 1576, y no sólo reemplazó a Bellini como pintor oficial de la república veneciana, sino que también sirvió a sucesivos emperadores del Sacro Imperio Romano y a una serie de monarcas, y acabó por convertirse en el artista más famoso de Europa. Durante su carrera, que incluyó una estancia en Roma en 1545-1546, puso a prueba sus habilidades con los maestros de la Italia central, sobre todo con Miguel Ángel, mientras llevaba el colorido veneciano a su máxima expresión. *El martirio de san Lorenzo*, pintado a finales de la década de 1550 para la iglesia de los jesuitas de Venecia, muestra musculosos escorzos romanos y una monumental arquitectura clásica en vertiginosas perspectivas, rivalizando conscientemente con lo mejor que

podían conseguir sus contemporáneos. Si ese estilo heroico corresponde a la Italia central, el color dramático pertenece a Venecia. La noche oscura está salpicada por estallidos de luz divina y humana, pintados con rayas claras y gruesas en las que las llamas no son tanto descritas como imitadas físicamente. El angustiado santo mira y gesticula hacia la elevada fuente de luz que penetra por entre las nubes estruendosas.

San Lorenzo, uno de los primeros diáconos de la Iglesia, fue condenado a muerte por el emperador romano y martirizado por cremación. En esta obra se ejemplifica el contraste brutal entre las culturas pagana y cristiana. Tiziano, como otros renacentistas, se regodea en la grandeza de la cultura romana y al mismo tiempo intenta demostrar con la gloria del martirio que Cristo había sustituido a las antiguas religiones.



Tiziano, *El martirio de san Lorenzo*, 1559

Del mismo modo que las técnicas de los Países Bajos fueron emuladas y se extendieron por Italia, generaciones sucesivas de artistas del norte siguieron la senda de Durero, adoptando rasgos del estilo italiano y viajando a Italia como el artista alemán. También existía otra opción, más rara, que era asimilar lo que estaban haciendo los pintores italianizantes y elaborar algo que difiriese tanto de la tradición del norte como de la del sur. El maestro más importante de esta corriente fue Pieter Brueghel el Viejo.

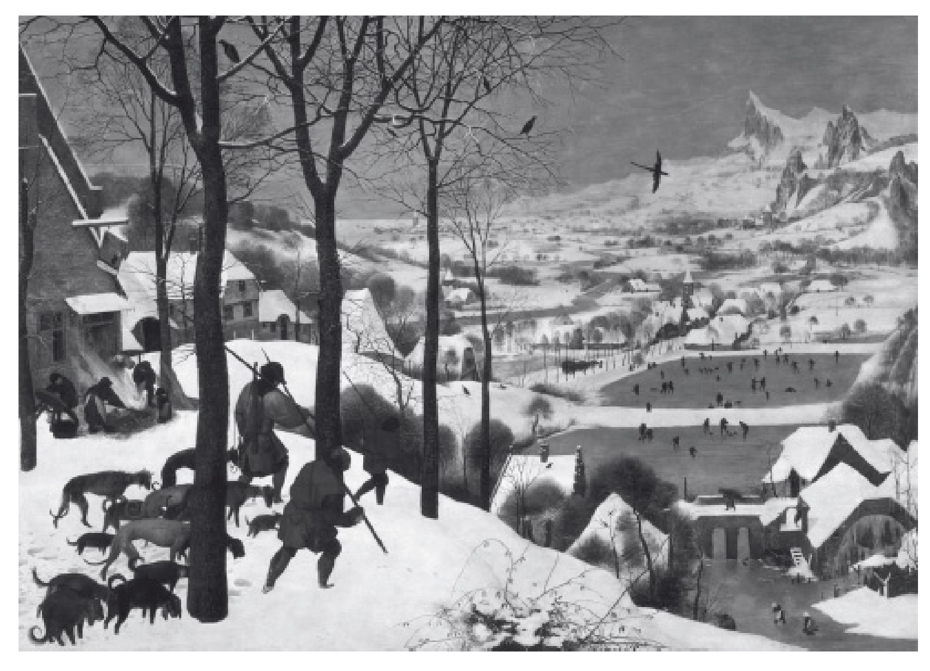
Las obras de madurez de Brueghel en Amberes, como *Los cazadores en la nieve*, monumentalizan los temas rurales de una manera que combina la sátira y la simpatía. Sus seis obras sobre los «meses» transmiten una sensación muy viva de la sacrificada vida del campo, estrechamente relacionada con los ciclos implacables del año.

Los cazadores, destacados en negro sobre la nieve, caminan con dificultad por una colina boscosa. Abajo, en disposición panorámica, se abre un paisaje modelado según las actividades ordenadas del regadío y la agricultura. A la izquierda, unos campesinos llevan haces de leña a una hoguera junto a la posada. En el letrero medio caído de la posada aparece san Huberto ante su visión del Cristo crucificado entre las astas de un ciervo. Más abajo, en la distancia, se ve gente patinando, jugando al *curling* y al golf y lanzando peonzas en los estanques helados. Unos pájaros negros surcan el cielo de plomo.

Era un nuevo modo de mirar la tierra y sus habitantes. Uno de los amigos más íntimos de Brueghel era el geógrafo Abraham Ortelius, cuyos famosos mapas difundieron la nueva forma de imaginar el mundo de los cartógrafos del Renacimiento. Ortelius no era un simple cartógrafo. Le interesaba la geografía histórica, económica y social. Su concepción del cuerpo habitado de la tierra encuentra el correlato perfecto en las visiones panorámicas de Brueghel.

Brueghel, como Leonardo, se consagró en cuerpo y alma a la búsqueda de una mirada clara. El artista reproduce el modo en que el resplandor de la nieve elimina los detalles de color y el modelado de la superficie. El detalle de los árboles desnudos se gradúa sistemáticamente según la distancia del ojo del espectador. El aire difumina el color progresivamente y cubre la distancia extrema. El perfil de las figuras pierde la definición de los miembros a medida que se alejan más y más. En el epitafio que Ortelius escribió para Brueghel en 1573, aquel

imagina «el temor de la naturaleza» a que el «ingenioso artificio de imitación» de Brueghel «consiguiera desacreditarla».



Pieter Bruegel, *Los cazadores en la nieve*, 1565

El dominio progresivo de la naturaleza marca este capítulo, y tal dominio podía adoptar tantas formas como conceptos de la naturaleza hubiera. En un extremo estaba la extracción de la norma matemática y la belleza ideal a partir de la diversidad y desigualdad de la naturaleza; en el otro, la conjunción de partes minuciosamente precisas en totalidades radiantes. Los responsables llegaron a verse a sí mismos como héroes de nuevos tipos de iniciativas visuales.

1648

SE FUNDA LA REAL ACADEMIA FRANCESA DE PINTURA Y ESCULTURA



4

ACADEMIAS Y ALTERNATIVAS

De las *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, pendant l'année 1667*, de André Félibien, prolífico escritor sobre arte y artistas.

Prólogo

A finales del año de 1663, dando al señor Colbert el oficio de Superintendente de los Edificios, el rey demostró que tenía la intención de hacer florecer las artes más que hasta entonces. Aquel gran hombre [Colbert] decía que había dos formas de enseñar artes y ciencias, mediante preceptos y mediante ejemplos: la una instruía la comprensión, y la otra la imaginación; y como en pintura la imaginación hace la mayor parte del trabajo, es manifiesto que los ejemplos son muy necesarios para llegar a la perfección en tal arte, y son la guía más segura para los jóvenes estudiantes [...]. Aunque la perfección de una pieza depende sobre todo de la fuerza y la belleza del genio, no se puede negar que cualquier análisis que se haga será de gran utilidad.

(De la conferencia del 5 de noviembre de 1667 de Charles Le Brun sobre la obra de Nicolas Poussin *La caída del maná*):

El señor Le Brun [...] ha dicho que dividiría su discurso en cuatro partes. En la primera hablaría de la disposición en general, y de cada una de las figuras en particular. En segundo lugar del diseño y de las proporciones de las figuras. En tercer lugar, de la expresión de las pasiones. Y por último, de la perspectiva aérea y material, y de la armonía de los colores [...].

Como el pintor tenía que representar a los judíos en un país que no les proporcionaba todas las cosas y hallándose en extrema necesidad, la obra debía llevar algunas marcas que expresaran los pensamientos del artista, y que estuvieran en concordancia con el tema. Por ese motivo las figuras se encuentran en un estado lánguido, para expresar el cansancio y el hambre de que se veían aquejados. Hasta la luz del aire aparece pálida y débil, imprimiendo una especie de tristeza en esas figuras.

Que empezaran a fundarse academias de arte, dedicadas a la promoción de sus miembros como individuos de prestigio social, intelectualmente documentados e inspirados por la imaginación, supuso un gran cambio. Hasta ese momento, pintores y escultores habían estado agremiados, y debían someterse a largos periodos de aprendizaje. Para cada obra se empleaba a los artistas mediante un contrato que especificaba estrictas condiciones de tamaño, materiales, entrega y temas. En el curso de los siglos XV y XVI, una serie de «superartistas» de élite luchó por obtener un estatus más elevado jun-

to a los hombres del saber y de las letras. Señalaban para ello las disciplinas que se requerían para la imitación de la naturaleza, sobre todo la perspectiva y la anatomía, y el requisito de que los artistas fueran ricos en invención y en retórica. Las pioneras academias artísticas aspiraban a proporcionar educación en los aspectos intelectuales de las bellas artes. Ese fue el caso de la primera institución de ese tipo fundada en la historia, en 1563, la Accademia del Disegno en Florencia, bajo los auspicios del gran duque Cosme de Médici, que obedecía a una recomendación de Vasari. Siguió la Accademia di San Luca en Roma, en 1557.

La academia más poderosa, la Real Academia de Pintura y Escultura francesa, se fundó en 1648. La maquinaria institucional de la Academia francesa se convirtió en una de las herramientas utilizadas por el ministro de Finanzas del monarca, Jean-Baptiste Colbert, para regular la vida económica e intelectual. Bajo el régimen de Colbert, Charles le Brun, pintor retórico de enormes lienzos narrativos, se elevó hasta una posición de poder incomparable, lo que garantizaba que el arte promoviera los valores oficiales de la cultura francesa.

Una de las actividades de la Academia francesa era organizar una serie de «Conferencias», cada una de las cuales estaba dedicada a una obra de arte canónica y era pronunciada por uno de los académicos; posteriormente fueron publicadas por Félibien. El primer cuadro contemporáneo elegido por Le Brun, *La caída del maná*, de Nicolas Poussin, puede servir para definir las normas a las que aspiraban todas las academias.

Poussin se trasladó a Roma en 1624, y aunque en 1640 regresó a París, no sería definitivamente. Fue Paul Fréart de Chantelou, miembro de una nueva raza de aristócratas entendidos, quien encargó el cuadro. Dada la compleja representación que hace la obra de las reacciones de los hambrientos israelitas a la caída del maná desde el cielo, Poussin escribió a su cliente animándole a «estudiar la historia y el cuadro para ver si cada una de las cosas es apropiada». En otras pala-

bras, el espectador debía examinar cuidadosamente cómo producía el artista una serie de escenas conmovedoras para captar la esencia de la historia del Antiguo Testamento.

En su descripción de la obra, Le Brun sigue el procedimiento de Poussin. Enseguida empieza a leer los episodios patéticos: «Aquí está una mujer dando el pecho a otra mujer anciana, que parece acariciar a un niño pequeño […]. Hay un hombre viejo, con la espalda desnuda […]. Un joven está sujetándolo por el brazo y ayudándolo a incorporarse […]. Una mujer que le vuelve la espalda, y lleva a un niño en brazos […] hace señas a un hombre joven, que tiene una cesta llena de maná en la mano, para que lleve algo al viejo». Le Brun dice que cada grupo es un cuadro dentro del cuadro. Se apresura a señalar (no siempre de una manera convincente) que las posturas de Poussin reflejan un estudio profundo de las obras de la antigua Roma. Explica cómo hay que interpretar la expresión de cada uno de los personajes como correlato de una emoción. Todo el mundo se comporta con decoro; cada persona actúa en perfecta conformidad con su género, edad y posición social. Moisés rezando y Aarón señalando hacia lo alto destacan solemnemente los orígenes celestiales del milagro, mientras dos chicos pugnan en el suelo en busca de maná. Todos los aspectos del escenario (paisaje, cielo, luz y color) contribuyen al conjunto. Le Brun explica también que Poussin no está mostrando un solo momento, sino relatando la historia como lo haría un gran dramaturgo. Es poesía, retórica, historia, teatro, ópera y música visual, y todo es deliberado hasta un grado extremo.



Nicolas Poussin, *La caída del maná*, 1637-1639



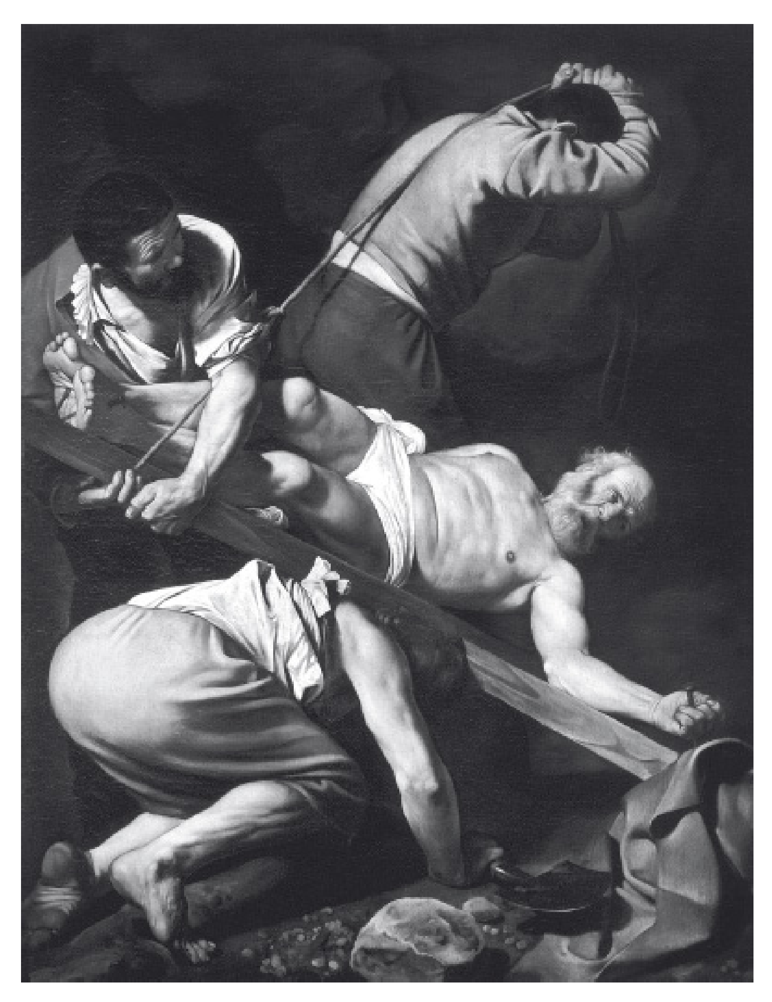
CHARLES LE BRUN
PRESIDENTE DE LA ACADEMIA FRANCESA Y PINTOR

Junto al arte producido en las academias (algunas obras excelentes, otras valiosas, la mayoría flojas), surgieron una serie de enérgicas alternativas por parte de artistas que aspiraban a retratar la naturaleza de una manera más directa y menos retórica e idealizada que los artistas académicos. Pero, como siempre, la naturaleza y su imitación significaban cosas distintas para los distintos artistas en diferentes contextos.

La alternativa más potente en la pintura de figuras a gran escala fue el estilo de Caravaggio. Al llegar a Roma, entonces dominada por la Academia romana, el enérgico joven lombardo, muy dotado para la pintura de naturalezas muertas,

mostró una acusada inclinación a pasar por alto disciplinas tradicionales como la perspectiva. Fue acogido por un grupo de clientes audaces y artistas jóvenes, aunque el trato con el turbulento Caravaggio no era muy sencillo, y acabó convirtiéndose en ejemplo de rebelión obstinada y fervor creativo.

Su *Crucifixión de san Pedro* en la capilla Cerasi de Santa Maria del Popolo en Roma demuestra la franqueza extrema y la precisión implacable de su estilo narrativo. La pequeña capilla había sido adquirida en 1600 por Tiberio Cerasi, el tesorero papal, y éste encargó a Caravaggio y a Annibale Carracci las pinturas decorativas. Carracci, de una familia de artistas boloñeses, pintaría la *Asunción de la Virgen* para el altar en un colorido estilo barroco temprano, animado por elaborados movimientos y gestos. Caravaggio se ocuparía de las narraciones laterales de los dos santos de rango más elevado, Pedro y Pablo. En la pared de la derecha de la capilla vemos la obra en la que Pablo está cayendo de espaldas en nuestro espacio, en diagonal, cegado por la luz de la revelación. En la pintura de la izquierda están elevando laboriosamente la cruz de san Pedro, a la cual ya han clavado al santo, hasta su posición invertida. En un espacio claustrofóbico y sobriamente iluminado, la cruda realidad se impone de una manera muy selectiva: piel enjuta y arrugada, ropajes bastos, frentes fruncidas, madera con vetas marcadas, clavos de hierro y la soga tensa clavándose en el jubón del trabajador que está más arriba. Con esa fisicidad exagerada se pretende recalcar el sacrificio del santo.



Caravaggio, *Crucifixión de san Pedro*, 1600-1601

La intensidad de la expresión se halla en consonancia con la reafirmación de la intensidad cristiana en el arte religioso católico romano, una vigorosa respuesta a las tendencias iconoclastas de la Reforma del norte de Europa. La plasmación más firme de la Roma papal es la escultura y arquitectura de Gian Lorenzo Bernini. El dinamismo espiritual de las formas de Bernini en el espacio se ejemplifica en su *Éxtasis de santa Teresa*, concluido en 1652 para la capilla Cornaro en Santa Maria della Vittoria. La pieza central escultórica de la capilla está iluminada por una luz oculta que se refleja en los rayos dorados; la santa, en éxtasis, caída entre una cascada de pliegues

de ropa, es asaeteada por un ángel jubiloso. Como la misma Teresa recordaba, el ángel empuñaba «un largo dardo de oro»:

> Veíale en las manos un dardo de oro largo, y al fin del hierro me parecía tener un poco de fuego. Éste me parecía meter por el corazón algunas veces, y que me llegaba a las entrañas: al sacarle, me parecía las llevaba consigo, y me dejaba toda abrasada en amor grande de Dios. Era tan grande el dolor que me hacía dar aquellos quejidos, y tan excesiva la suavidad que me pone este grandísimo dolor, que no hay desear que se quite, ni se contenta el alma con menos que Dios.



Gian Lorenzo Bernini, *Éxtasis de santa Teresa*, c. 1647-1652

Bernini capta el momento más profundo del coito espiritual de la santa, en el que Dios transforma el supremo desasosiego de su carne en el divino deleite de su alma.

A cada lado de la capilla pueden verse esculturas de hombres de la familia Cornaro, detrás de unos balcones, al final de las arcadas abovedadas. A veces se dice que están obser-

vando, literalmente, como los espectadores en un teatro. Pero no es así: están pensando en el misterio del acontecimiento y del ritual de las misas que los sacerdotes habitualmente celebran en nuestro reino terrenal. La de Teresa es una visión interior, y la de ellos, también.

El arte de Bernini es el paradigma de lo que conocemos como «barroco»: dominado por movimientos complejos y contrastados, con fluidez espacial, asimetrías dinámicas y una luz y un colorido potentes. Sin embargo, por si nos sentimos tentados a oponer el «clásico» Poussin al «barroco» Bernini, vale la pena observar que el defensor de Poussin, Paul Fréart de Chantelou, era también gran admirador y compañero de Bernini, quien a su vez no sentía menos pasión por la Antigüedad que Poussin, aunque la contemplaba con ojos distintos. Como vimos en el *Laocoonte*, una obra antigua podía parecer bastante barroca también. El vigor y la grandeza del arte barroco ofrecen una intensa expresión a la grandilocuencia de la Iglesia y el Estado, a menudo aliados. Es un arte de fuerte retórica y visibles gestos de poder.

Peter Paul Rubens, de Flandes, es el pintor en el que solemos pensar en este contexto barroco. Favorito de las cabezas coronadas europeas, fue el sucesor natural de Tiziano… y como su predecesor veneciano, fue ordenado caballero por el emperador del Sacro Imperio Romano Germánico (Felipe IV de España). Como Jan van Eyck, fue embajador y participó en algunas de las disputas europeas más importantes. Radicado en Amberes, creó obras excepcionales para Francia, Italia, España e Inglaterra (donde el rey Jacobo I también lo nombró caballero). De formación clásica y modales aristocráticos, fue el más grande de los grandes pintores, y se especializó en representaciones a gran escala de la historia católica y secular.

Sus *Horrores de la guerra* nos sumergen en los acontecimientos turbulentos de su carrera internacional. Encargada a finales de la década de 1630 por el duque Fernando de Médici, de Florencia, la obra alude a la Guerra de los Treinta Años. La

violenta composición se abalanza hacia la derecha, comprimida en un confuso tropel, como si se tratara del friso de un antiguo sarcófago que fluye como un líquido. El dios de la guerra, Marte, con su manto color rojo sangre, se ve empujado hacia delante por la furia Alecto, acompañada por la pestilencia y la hambruna. Venus, con su carne rosada apretada contra el acero brillante de la armadura de Marte, implora infructuosamente a su amante que ceda. A la izquierda, a las puertas del Templo de Jano, abiertas de par en par por la guerra, una mujer angustiada clama a los cielos. Los valores civilizados se ven literalmente pisoteados: Marte tiene bajo los pies un libro y un dibujo, la armonía se desploma al suelo con un laúd roto, una mujer aterrorizada con un bebé y un arquitecto han caído en la arremetida… Brillantes y opacos puntos de luz, veladuras sensualmente translúcidas y pinceladas encendidas sirven para animar cada centímetro de este violento lienzo, demostrando el virtuosismo colorista de Rubens de una manera muy consciente.



Peter Paul Rubens, *Los horrores de la guerra*, 1637-1638

Rubens era excepcionalmente productivo, tanto por cuenta propia como a través de su enorme taller. El maestro independiente más importante que surgió de ese taller fue Anton

van Dyck, que, al trasladarse a Londres en 1632, aprovechó las relaciones de Rubens con la corte inglesa y fue nombrado caballero y «pintor principal de ordinario para sus majestades», el rey Carlos I y la reina Enriqueta María. El rey era tan mal monarca como buen coleccionista de arte, el mayor de toda Gran Bretaña en cualquier época. Dadas las restricciones que pesaban sobre los temas artísticos desde la Reforma, la principal actividad de Van Dyck fue como retratista, pero transformó de tal modo el género que cada uno de sus lienzos importantes se convirtió en una especie de «teatro» por derecho propio.

El rey Carlos I de caza, de Van Dyck, es una obra muy inventiva, a la vez regia e informal. El diminuto rey está de pie con afectada despreocupación, el codo enfundado en seda vuelto hacia nosotros. Su bastón y su espada hablan de mando aristocrático. Gracias al horizonte bajo, nos mira desde arriba, aunque con una expresión benévola. El caballo deferente y los dos mozos quedan en las sombras. En aquella época, los retratos ecuestres estaban de moda en escultura y en pintura, al igual que los retratos de cuerpo entero. Van Dyck combina hábilmente las dos cosas en una composición que parece natural, incluso espontánea, en su representación de un hombre que está a gusto en el país que gobierna. Sin embargo, es muy improbable que el rey llevase realmente atuendo de caza, y un sombrero con el ala tan ancha no habría sido adecuado para galopar. La técnica pictórica resiste la comparación con la de Rubens. La pincelada es detallada y sin embargo fluida, al tiempo que las veladuras translúcidas y las partes opacas de pintura gruesa (empaste), con unas sombras abiertas muy coloristas, producen efectos de luz y textura sin esfuerzo aparente. La desenvoltura artística del pintor y la desenvoltura autoritaria del monarca se combinan a la perfección.



Van Dyck, *El rey Carlos I de caza*, 1638

El pintor se ha convertido en un caballero. Cuando *sir* Anton murió, en 1641, para «el dolor universal de los amantes de la pintura», en su epitafio quedó escrito que «a pesar de las riquezas que había adquirido, Anton van Dyck dejó pocas propiedades, habiéndolo gastado todo en vivir con magnificencia, más como un príncipe que como un pintor».

Un ambiente similar de magnificencia cortesana, aunque característicamente español, se evidencia en la famosa obra *Las meninas* de Diego Velázquez. Velázquez había alcanzado una estima tan alta en la corte española de Felipe IV que se le había concedido el uso de la gran sala del palacio del Alcázar que vemos en el cuadro. Era director efectivo del arte de la corte y conservador de la colección real, que incluía obras de Tiziano y Rubens. El propio Velázquez aparece en la obra, con el pincel y la paleta en la mano, trabajando en un lienzo enorme y ejerciendo una atracción magnética a pesar de su situación subordinada. Ha visitado su «estudio» la única hija del rey y la reina, la infanta Margarita Teresa, con su séquito, que incluye dos doncellas (las *meninas*), una enana y un mastín.

Todos miran al exterior de la tela, a nosotros, es decir, supuestamente a Felipe y Mariana, que están (supuestamente, de nuevo) o bien llegando o bien a punto de irse, quizás a través de la puerta que se encuentra en el extremo más alejado de la sala, donde está el punto de fuga de la composición. Los reyes no tendrán que permanecer de pie mucho rato haciendo de modelos para el gran retrato doble que se refleja luminosamente en el espejo. Los gobernantes no «posaban» largas horas, como iban a requerir los artistas posteriores.

Al principio el montaje parece claro, pero el pintor no ha planificado el espacio de una manera explícitamente geométrica. Hay suficientes elementos ausentes y poco coherentes para evitar las certezas. Se nos invita a explorar posibilidades tanto visuales como psicológicas; una tentación que no han resistido legiones de historiadores del arte. Aventuramos lecturas alternativas de las combinaciones interactivas entre el artista, el rey y la reina ocultos, la cara invisible del lienzo, el séquito de la infanta, el hombre que está en la puerta y nosotros mismos. Velázquez, la infanta y la enana compiten para atraer nuestros ojos con sus miradas firmes. Es difícil determinar la función de la luz y las sombras en los juegos visuales. Lienzos apenas identificables de Rubens y otros artistas cuelgan de las paredes en penumbra, eclipsados por el espejo, que parece reflejar el propio lienzo del pintor. La zona de pintura más clara y luminosa, en el muro distante al otro lado de la puerta, paradójicamente nos lleva hacia atrás, y no hacia delante. La pintura misma promete definición, pero sólo ofrece seductora sugestividad. Impulsivas pinceladas y estremecidos empastes se funden en el lustre de los bellos vestidos de seda o el áspero pelaje del perro. La magia es equivalente a la de Tiziano y Rubens, pero distinta.



Diego Velázquez, *Las meninas*, 1656

Tres años después de terminar esta obra, y un año antes de su muerte, Velázquez fue admitido en la antigua Orden de Santiago. La cruz roja de la orden fue añadida al autorretrato del artista en esta obra. Que circulara la leyenda de que fue el propio rey quien le pintó la cruz en el pecho dice mucho del prestigio del que gozaban los artistas a mediados del siglo XVII.

En 1648, Felipe IV acabó reconociendo la independencia de las Siete Provincias Unidas de los Países Bajos protestantes. Como en Gran Bretaña, el retrato reinaba allí sin rivales, aunque florecían también otros géneros: paisajes campestres, paisajes urbanos, interiores, naturalezas muertas y pinturas de animales. Los prósperos holandeses fueron los primeros

en dejar un registro sustancial y variado de la sociedad burguesa mercantil y del ambiente agrícola de campesinos y granjeros. A mediados de siglo, Paulus Potter pintaría el retrato de un toro en un lienzo nada menos que de tres metros… No queremos decir con esto que se hallara ausente la pintura clásica; Rembrandt, ciertamente, aspiraba a rivalizar con Rubens en la católica Amberes mediante un estilo directo, menos susceptible de idealización grandiosa. Y no era menos apto que Rubens y Van Dyck a la hora de conseguir que la pintura aplicada con libertad obrara sugerentes milagros descriptivos, pero carecía de la elegancia consciente que sus rivales habían aprendido del arte veneciano.

Como Van Dyck, Rembrandt van Rijn transformó la pintura de retratos en un género que podía transmitir profundos significados, en lo que Leonardo llamó «los movimientos de la mente». Fue el primer artista en explorar los procesos exteriores e interiores de su propia vida a través de una serie constante de autorretratos. El cuadro en el que ahora nos concentraremos, desde la cúspide de su celebridad, nos ofrece mucho a partir de un tema que podía resultar tedioso. En 1632, Rembrandt recibió el encargo de pintar un retrato de grupo del gremio de cirujanos de Ámsterdam. Ya anteriormente algunos pintores se habían enfrentado de mala gana al grupo de cirujanos barbudos con sus trajes oscuros. En su *Lección de anatomía del doctor Nicolaes Tulp*, Rembrandt lleva a cabo una pequeña puesta en escena, situando el cadáver del criminal diseccionado en ángulo, y rodeando su torso de un grupo de individuos muy expresivos, cuyas reacciones van desde la maravilla y la sorpresa hasta la conciencia satisfecha de sí mismos y de la situación.

De hecho, la narración es artificiosa. El orden habitual de la disección (determinado por el grado de putrefacción) era abdomen, cerebro o tórax y finalmente los miembros. Tulp, de un modo poco ortodoxo, empieza en este caso con los músculos y tendones que mueven la mano. Está haciendo una demostración con los tendones flexores, y en los dedos pode-

mos ver claramente el modo en que el tendón superior se bifurca y se ancla en el tendón inferior, mecanismo considerado como una de las maravillas de la ingeniería de Dios. Tulp usa su propia mano izquierda para demostrar la forma en que ese mecanismo consigue la delicada acción de agarre del pulgar y el índice opuestos. En cuanto pionero del estudio de los primates, Tulp demostraba que la mano, conocida como «el instrumento de instrumentos», define nuestros exclusivos dones humanos. Y al mismo tiempo, claro está, Rembrandt nos muestra abiertamente su «mano de artista». Las sombras, en la tradición de Caravaggio, son más oscuras que en Rubens, mientras que las zonas de luz, mucho más selectivas, también resultan más abruptas. Rubens dota a la violencia de gran estilo y elegancia, mientras que Rembrandt colorea la investigación erudita de esos hombres de mediana edad con emociones opuestas: tranquilidad y agitación.



Rembrandt, *Lección de anatomía del doctor Nicolaes Tulp*, 1632

En realidad, los holandeses fueron los que inventaron la pintura de género en tanto y en cuanto rama importante de las artes pictóricas. Así, en las manos de Johannes Vermeer ésta se convirtió en vehículo para la refinada contemplación

de la magia óptica y la decencia social. En sus interiores burgueses, teñidos de una luz pálida, el artista situaba meticulosamente damas bien ataviadas, caballeros, sirvientes y muebles sobre unos suelos ajedrezados. Así asemejan decorosas piezas de ajedrez que participan en juegos tranquilos, tocando música, leyendo cartas, con comedidos cortejos y quehaceres domésticos. Lo que parece una detallada descripción no es más que una trampa en la que estamos perceptualmente implícitos. Planos generales de color, intercalados con pequeñas perlas, espirales y charcos de luz reflejada, nos persuaden de que vemos más de lo que en realidad hay. La síntesis de luz, color y espacio indica casi con toda certeza que Vermeer utilizaba dispositivos ópticos como la *camera obscura* (la cámara oscura con una pequeña abertura que plasma una imagen en una pantalla cuando el halo de luz la ilumina).

Podemos notar el efecto de la cámara aunque no se usara directamente, como sucede en su obra *El arte de la pintura*, de mediados de la década de 1660. Puede que la pesada cortina señale el modo en que Vermeer oscurecía el extremo de una habitación para transformarla en una especie de *camera obscura* de tamaño natural. El pintor, con su pincel y su tiento, acaba de empezar a retratar a Clío, la musa de la historia, que lleva el libro y la trompeta con la que anuncia la fama. El molde de un gran rostro esculpido yace olvidado encima de la mesa, como diciendo que lo que puede hacer la escultura, la pintura lo hace mucho mejor. El magnífico mapa que se halla detrás de Clío, al que le da relieve la luz oblicua, es la descripción cartográfica de Claes Janszoon Visscher de aquellas Provincias no del todo unificadas, flanqueadas por viñetas que ilustran las ciudades más importantes. El cuadro da cuenta muy específica de los actos de la visión y la representación, y es un claro ejemplo del arte de la pintura cortesana. Vermeer lo conservó hasta su muerte, y era evidente que significaba mucho para él. Sin embargo, no debemos pensar que en realidad trabajaba vestido con sus mejores galas y sin la necesaria acumulación de materiales de pintura. Se trata de una repre-

sentación viviente del «arte» de pintar, no de una descripción realista del «acto» de pintar.



Jan Vermeer, *El arte de la pintura*, c. 1666-1668

Los holandeses también redefinieron otras formas de pintar la naturaleza. Los pintores de paisajes, animales y marinas con más talento ennoblecían la vida cotidiana, rural y marítima. *El molino de Wijk bij Duurstede* de Ruisdael es un ejemplo de la capacidad que tienen la tierra, el mar y el cielo de representar el drama diario de la existencia de manera tan profunda como cualquier narración religiosa. El molino, transformador de los insistentes vientos holandeses en pujanza económica, sobresale orgullosamente junto a la orilla

del ancho río, irguiéndose más que el distante castillo de Wijk. Las nubes se deslizan por encima. Dos barcos comerciales esperan en las mansas aguas. Tres mujeres recorren un camino ondulado que va a la pequeña ciudad, detrás del risco. Holanda se construyó sobre las propias aguas, y está empeñada en librar una batalla constante por la protección y el reclamo de los «Países Bajos» frente a un mar invasor. Se trata de un territorio húmedo, de grandes cielos que se extienden sobre horizontes planos, con una agricultura ordenada y pulcras ciudades de ladrillo. Lo particular habla de lo general: Ruisdael se fija en un molino para contar la historia de un lugar que era y es único.

El arte se polarizó en su forma y función. Los diversos regímenes de estados poderosos, que iban desde las monarquías totalitarias de las católicas España y Francia hasta las complejas sociedades burguesas de las protestantes Gran Bretaña y Holanda, promovieron una diversidad de obras artísticas, a todas las escalas, que satisfacían muy distintas necesidades. Un Ruisdael colgado en la casa de un comerciante de Ámsterdam ejercía una función muy diferente a la de la escultura de santa Teresa de Bernini. Lo que se comparte en general, en un espectro tan amplio, es la creciente ambición social e intelectual de hacer de las artes plásticas algo especial en los anales de la cultura humana.



Jacob van Ruisdael, *El molino de Wijk bij Duurstede*, c. 1670



5

ENTENDIDOS Y CRÍTICOS

Del *Discurso sobre la dignidad, la certeza, el placer y el beneficio de la ciencia del entendido*, 1719, de Jonathan Richardson, pintor y coleccionista:

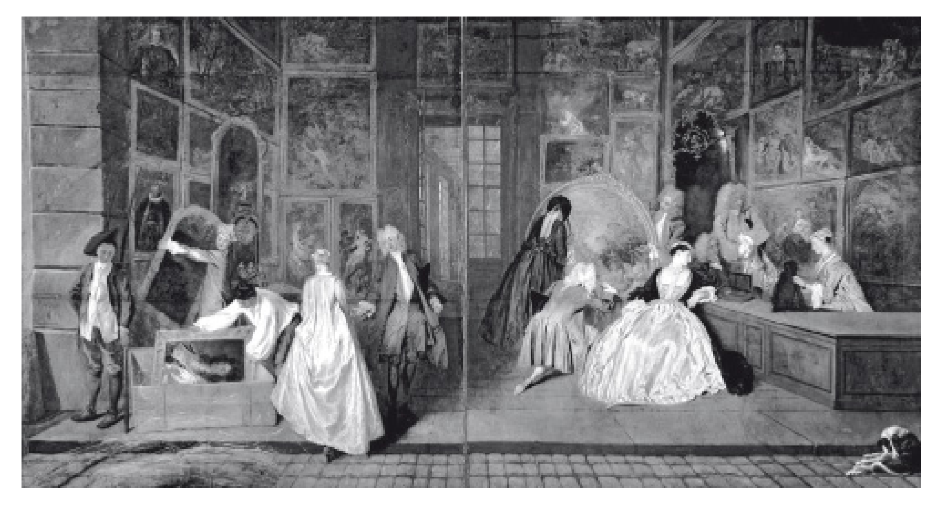
Hay unos pocos que pretenden ser entendidos, y de esos pocos, el número de aquellos que merecen ser llamados de semejante modo es muy pequeño; no basta con ser hombre ingenioso en general, ni con haber visto las mejores cosas de Europa, ni tampoco con ser capaz de hacer un buen cuadro, ni mucho menos con saber los nombres y algo de la historia de los maestros: todo eso no convierte a un hombre en entendido. Para ser capaz de juzgar la bondad de un cuadro son necesarios la mayoría de estos requisitos, que el pintor mismo debería poseer [...]. El entendido debe ser maestro en el tema, y si la obra es mejorable, debe saber que lo es [...]. Debe estar familiarizado con las pasiones y su naturaleza, y cómo aparecen en todas las ocasiones. Debe tener una mirada sutil para juzgar la armonía, la proporción, la belleza de los colores y la precisión de la mano; y por último, debe conversar con las mejores personas, y con los antiguos, o si no, no será buen juez de la belleza y la grandeza. Para ser un buen entendido [...] un hombre debe estar tan libre de prejuicios como sea posible. También debe tener una forma de pensar y razonar clara y exacta; debe comprender las cosas y manejar bien las ideas, y en conjunto debe poseer un juicio sólido y ecuánime. Estas son las cualidades necesarias de un entendido, ¿y acaso todas ellas, y su ejercicio, no son las más apropiadas para un caballero?

Que los artistas estuvieran convencidos de su propio mérito intelectual, sus nobles propósitos y su elevada condición social era una cosa; convencer a una amplia franja de la sociedad instruida era otra. Ahí es donde entra el entendido... y, al final, el crítico de arte. Un rasgo característico del siglo XVIII es el ascenso del experto que a fuerza de sensibilidad, práctica y conocimientos podía aportar una mirada avezada a las cuestiones de la calidad plástica. El entendido era capaz de diferenciar lo sublime de lo muy bueno, el original de la copia. Para Jonathan Richardson esto último era una motivación muy importante, en vista del enorme volumen de obras importadas que aseguraban ser de tal o cual gran maestro de la pintura. ¿Quién podía asesorar al coleccionista ansioso de «viejos maestros» cuando «se le ofrecían un dibujo o un cuadro como si procedieran de la mano del divino Rafael»?

Si el entendido juicioso no ve en él un pensamiento claro, ni una expresión justa o fuerte, ni verdad del dibujo, ni buena composición, color o tra-

zo; en resumen, ni gracia ni grandeza, sino que por el contrario evidentemente es obra de cualquiera y las confiadas pretensiones que se le atribuyen no lo impresionan; se sabe que no es, ni puede ser en modo alguno, un *Rafael*.

Richardson era un pintor competente además de coleccionista, pero el entendido podía ser un *amateur*, alguien que no participaba profesionalmente en la producción de arte, sino que había cultivado una refinada destreza de juicio. El *amateur* empezaba entonces a gozar de un especial prestigio social. El pionero de los marchantes parisinos, Edme-François Gersaint, aseguraba que el amante del arte con conocimientos podía aspirar, gracias a su sensibilidad, a convertirse en «el igual de sus superiores en rango y condición». El discernimiento de la calidad lo era todo: «un genuino *amateur*, o quizá debería decir un auténtico entendido, está menos preocupado por el nombre del pintor y la rareza de sus cuadros que por la calidad de su obra».



Jean-Antoine Watteau, *La muestra de Gersaint*, 1721

Gersaint era un nuevo tipo de hombre de arte. Desde su local en el Pont de Notre-Dame vendía cuadros y artefactos curiosos. Celebraba subastas públicas, editaba catálogos con artículos informativos y cubiertas diseñadas por artistas importantes. En un catálogo de 1734, Gersaint nos habla del famoso cuadro *La muestra de Gersaint* de Jean-Antoine Watteau,

una obra maestra que representaba las transacciones entre los nuevos entendidos-coleccionistas y los comerciantes emprendedores que satisfacían sus exigencias.

Gersaint cuenta que, en 1720, enfermo de tuberculosis en fase terminal, Watteau se ofreció a realizar un cartel para el local del marchante, que acababa de ser reformado. Gersaint le dijo que un letrero para una tienda no era precisamente la forma artística más prestigiosa (Watteau era miembro de la Real Academia), pero el pintor insistió en que quería «ejercitar los dedos» después de un periodo de forzada inactividad. La pincelada de Watteau es aleteante y liviana, y su «mano» tan delicadamente elocuente como la de las damas que vemos en su pequeño teatro artístico.

El retablo, elegantemente ideado, compuesto de una secuencia de escenas a la manera de Poussin, es una versión urbana de las *fêtes galantes*, el género de cuadro que había dado más fama a Watteau. Pero mientras que sus *fêtes* se hallan ambientadas normalmente en melancólicos paisajes campestres, los clientes del comercio de Gersaint entran en un mundo de enormes cuadros colgados muy juntos, que retratan figuras, sobre todo desnudas, en la fecunda naturaleza. La pared anterior del local ha desaparecido, como si estuviéramos en el teatro. Una joven de esbeltez exagerada, vestida de seda rosa, atraviesa el umbral invisible acompañada de su atento galán. Está observando un retrato de Luis XIV obra de Mignard que se va a colocar en una caja, quizás una alusión al antiguo letrero de Gersaint (su establecimiento se llamaba «Au Grand Monarque»). Ya está listo un fardo de paja para embalar el cuadro, igual que el porteador, vestido con ropa basta. Otro hombre lleva lo que parece ser un espejo. Al fondo de la tienda, a la derecha, una mujer mayor sujeta sus impertinentes mientras estudia con atención un gran lienzo oval, examinando las pinceladas de los árboles y el cielo, al tiempo que su marido inspecciona un trío de exuberantes desnudos femeninos… por amor al arte, claro está. Quizá sea Gersaint el que sostiene el ornamentado marco y hace gestos con aire de amo

y señor. Probablemente la dama del extremo derecho sea la señora Gersaint, situada ante el cuadro de una Virgen que amamanta en compañía de unos santos, en un paisaje al estilo veneciano. La mujer sostiene lo que parece un pequeño espejo ante dos hombres y una *mademoiselle* sentada que se inclina gentilmente a mirar. El hombre que está de pie, más interesado en su propia imagen reflejada que en los cuadros, parece estarse abrochando una pieza de ropa fastuosa, quizás alguna prenda exótica de importación.

El tono no es burlón, sino más bien afectuosamente irónico, porque así es como contempla Watteau el mundo que le proporciona el sustento y que probablemente tenía la sensación de estar a punto de abandonar. No viviría más de un año; expiraría en los brazos de Gersaint a los 37 años (la misma edad a la que murió Rafael). Como en el caso de Giorgione y Mozart, morir joven es apuntarse un tanto en una carrera si se quiere cultivar una imagen romántica póstuma.

Mientras la pujante burguesía se esforzaba por emular los modales de sus «superiores», en cambio los aristócratas, como habían hecho siempre, seguían actuando a su aire, definiendo las poses en lo que ya era una sociedad de las artes cada vez más internacional. Los jóvenes aristócratas del norte acudían al artístico sur a visitar las grandes colecciones. Los británicos iban a París, y todo el mundo acudía a Italia. A algunos de los que se lo podían permitir, y a otros con medios más precarios, les entraba el gusanillo del coleccionismo. Venecia, Florencia y Roma se convirtieron en lugares de gran interés. Junto con los viejos maestros, empezó a desarrollarse un mercado para las *vedute*, vistas de espacios urbanos donde había edificios importantes. El más brillante de los pintores de *vedute* fue Antonio Canal, llamado Canaletto, que gozaba de gran popularidad entre los británicos; el cónsul en Venecia, Joseph Smith, era un importante coleccionista y actuaba como una especie de representante del pintor.

Mirando una de las muchas vistas de la Plaza de San Marcos de Canaletto, no nos asombra descubrir que era hijo de un pintor de decorados teatrales. La última moda en la escenografía del norte de Italia era la *scena all'angolo*, caracterizada por las vistas en diagonal. Además de la fachada sesgada de la gran basílica «bizantina» de San Marcos, el palacio del Dogo retrocede en diagonal, en una perspectiva suave aunque meticulosamente calculada, frente a una columna donde se encuentra el león de San Marcos y hacia el *basino* marítimo con sus gráciles góndolas y ornamentados galeones. La «Serena República» resplandece. Personajes disfrazados representan sus papeles, mezclados con vendedores en sus puestos y un solo mendigo, simbólico, en el portal. Los detalles más pequeños están captados con pequeños puntos, garabatos y comas de pintura que forman una escritura milagrosa, tan sobria como la de Vermeer, pero más conscientemente ornamentada. Ahora en Washington, el cuadro originalmente fue custodiado como un tesoro en el castillo de Howard, en Yorkshire.



Antonio Canaletto, *Plaza de San Marcos, Venecia*, c. 1742-1744

El artista que más hizo para difuminar los aires de grandeza que imperaban a menudo en esos círculos artísticos era, sorprendentemente, inglés. La sorpresa no es que los «temas morales modernos» de Hogarth surgieran de la cultura política y literaria inglesa, sino que un artista inglés inventara un nuevo género cuando sus inmediatos predecesores no habían dado muestras de estar compitiendo especialmente con los antiguos, salvo en la posible excepción del retrato. En el siglo XVIII británico, la sátira era un importante instrumento político y un género literario en sí misma, como lo demuestra el ejemplo de *Los viajes de Gulliver*, de Jonathan Swift.

Hogarth no procedía del mundo del arte, sino que antes de dedicarse a la pintura empezó como grabador de obras de carácter político. Aunque se convirtió en un excelente pintor de retratos y narraciones tradicionales, fueron sus críticas a las costumbres modernas las que le procuraron la fama. Dos series narran el breve ascenso y la merecida caída de un personaje central: por un lado, *La carrera de una prostituta*, de 1731, en

seis escenas; cuatro años más tarde veremos también *La vida de un libertino* en ocho cuadros. De cada cuadro se hizo un grabado, y el conjunto se vendió lucrativamente por suscripción. La tercera serie, de 1743-1745, fue *Marriage à-la-mode* (un título afrancesado), en la que a través de seis escenas contemplamos la mortífera desintegración de un matrimonio concertado entre la vieja aristocracia y el dinero nuevo.



William Hogarth, *Tête à tête, Marriage à-la-mode*, n.º 2, c. 1743

En el segundo cuadro de la serie, el *Tête à tête*, se representa la mañana posterior a la noche de bodas, que al parecer no ha tenido como resultado la consumación del matrimonio. El escenario es un salón que se abre a una galería con cuadros. El hijo del conde de Squanderfield [algo así como conde del Despilfarro], en bancarrota, se ha dejado caer en un sillón con la fatiga del libertino. Un perrito sedoso olfatea el gorrito de una mujer de poca virtud que cuelga del bolsillo del novio, y descubre así la deshonra de que el novio ha pasado la noche de bodas con esta mujer. La novia, a juzgar por su despereza-

miento y su expresión desdeñosa, ha encontrado satisfacción alternativa en los brazos de un amante. La silla caída y los objetos de entretenimiento frívolo esparcidos por allí nos cuentan también una historia, mientras el desesperado administrador de la propiedad se va con un libro de contabilidad lleno de facturas sin pagar. Por si no bastara con todo esto, en el cuello del joven se ven las marcas del «mal francés», del que se ha contagiado en expediciones anteriores.

Hogarth situaba sus tratados de moral contemporánea junto a los grandes ciclos de «cuadros históricos» reverenciados en las academias. También trabajó activamente en los primeros establecimientos de enseñanza de Londres, incluida la Academia de St. Martin's Lane, y escribió su propio tratado, *El análisis de la belleza*, en 1753. Con todo, no quiso repetir como un loro los dogmas tradicionales, y buscó algo más directo y menos ampuloso. No creía que la clave de la belleza fuera un ideal filosófico, sino la línea serpenteante que la experiencia de la naturaleza y el arte certifica como esencia de lo bello. Hay que añadir que Hogarth maneja la pintura con una finura y un detalle que pueden equipararse a los de Watteau o Canaletto.

En aquel momento, la Academia francesa estaba dominada por pinturas menos monumentales y serias que en la época de Le Brun. El gusto, sobre todo el de la corte, lo marcaba un pintor de orígenes modestos que había grabado algunas composiciones de Watteau, François Boucher, el artista rococó por excelencia. El nombre «rococó», que se deriva de la palabra «rocalla», fue acuñado en el siglo XIX para referirse a la decoración sinuosa y florida que caracterizó el diseño francés de mediados del siglo XVIII. Las formas curvas, de motivos marinos y vegetales, eran una importante inspiración. Gersaint comerciaba con objetos naturales, y en la tarjeta que realizó Boucher para el establecimiento de Gersaint, *À la pagode*, aparece una gran variedad de artículos curiosos, como un armario chino, corales exóticos y conchas ornamentales.

A principios de la década de 1730 Boucher pintó una serie de lienzos mitológicos. Al parecer los cuadros no fueron un encargo lucrativo, sino que más bien estaban destinados a llamar la atención de los entendidos hacia el joven pintor, cosa que consiguieron con gran éxito. *El rapto de Europa* es una muestra del estilo optimista de Boucher. La obra nos cuenta una historia de las *Metamorfosis* de Ovidio. El lujurioso Júpiter se disfrazó de toro: «los músculos sobresalían en su cuello, por delante le colgaba la papada, tenía los cuernos retorcidos, pero se diría que estaban hechos a mano, tan puros eran, y brillantes como perlas. Su testuz no era temible, sus ojos no eran formidables y su expresión era pacífica». Engañadas de ese modo, la bella Europa y sus virginales acompañantes retozan en la orilla con el benigno animal. El águila de Júpiter, arriba a la derecha, sirve como augurio. Una vez sentada en el lomo del animal, la indefensa Europa es llevada a Creta, donde la violan. Boucher no descuida la narración, pero la composición danzante, los colores de tonos claros, el exquisito manejo de la pintura y el aire general de alegría juguetona no están destinados a despertar oscuros pensamientos sobre las rapaces intenciones de Júpiter.

Le Brun no habría aprobado el nombramiento de Boucher como «Primer pintor del rey» en 1765. Dada la gran seriedad imperante en el arte académico francés, imaginamos que Boucher debía de parecer frívolo. Denis Diderot, portentoso filósofo, dramaturgo, novelista, ensayista y enciclopedista, y el primer crítico de arte de la historia, sin duda lo creía así. Entre 1759 y 1779, Diderot escribió unas críticas brillantes y de tono coloquial sobre los Salones, las exposiciones regulares que organizaba la Academia en el Louvre. Sus piedras de toque eran la naturalidad y la sinceridad, y Boucher no daba la talla en ninguno de los dos aspectos. Diderot iniciaba su ataque a Boucher en 1765 de esta manera: «No sé qué decir de este hombre. A la degradación del gusto, el color y la composición ha ido siguiendo poco a poco la degradación de la moral». Reconocía el encanto de Boucher, pero eso no lo hacía

sino más peligroso aún, porque el pintor «no tiene nada de verdadero».



François Boucher, *El rapto de Europa*, c. 1732-1734

Uno de los aspectos de los ingeniosos y ligeros comentarios de Diderot que más llamaban la atención era que no respetaban la tradicional jerarquía de los géneros, esa clasificación de la pintura que colocaba la «pintura histórica» en la cima de la seriedad, con el retrato y la pintura «costumbrista», los paisajes, los animales y las naturalezas muertas siguiendo un orden descendente. De hecho, todos los géneros estaban representados con singular entusiasmo en los Salones. Uno de los héroes de Diderot era el discreto pintor de escenas domésticas y sencillas naturalezas muertas Jean Siméon Chardin. El propio Diderot reconocía que los temas de Chardin no eran elevados. Sin embargo, la sincera y gran naturalidad que los caracterizaba trascendía sus límites sociales. Lo que no po-

dían hacer esos temas era suscitar toda la gama de emociones que Diderot exigía al arte más elevado.

Diderot inicia el *Ensayo sobre la pintura* que dedica al Salón de 1765 con la siguiente afirmación: «La naturaleza no hace nada indebidamente. Toda forma, ya sea bella o fea, tiene su causa». Cuando declara que «Chardin es auténtico, muy auténtico», y que su obra es «la propia naturaleza», no está brindando una alabanza sin importancia. Diderot podía recurrir perfectamente a Plinio en busca de apoyo en su admiración por ese naturalismo tan vistoso. El descubrimiento de seductoras pinturas de naturalezas muertas romanas en Herculano y Pompeya también ayudó a legitimar el género.

La obra reproducida a continuación es uno de los cuadros de género contemplativo de Chardin, realizado antes de que Diderot escribiera sus *Salons*. La obra se inspira en la elegante sociedad burguesa a la que pertenecía el pintor. Chardin representa en primer plano a una joven institutriz dando clases a una niña. El cuadro es un prodigio de elocuente y sobria meticulosidad. La delicadeza tierna y a la vez remilgada del perfil de la profesora se ve reflejada en el brillo acerado del alfiler de sombrero con el que señala el libro abierto. La cara tosca de la niña y su mano regordeta sirven de contrapunto. Chardin explota la superficie lechosa que sabe conseguir, única en su género, como de cerámica sin esmaltar, para crear superficies abiertas que en cierto modo se convierten en carne y en ropajes. Nada se «describe» explícitamente, sino que, como Vermeer, Chardin engaña nuestra percepción para que veamos materiales que no existen. Diderot se mostraba receptivo a su magia sugerente: «gruesas capas de color se aplican una sobre la otra, y su efecto penetra desde la primera capa hasta la última… Si te acercas, la pintura se emborrona, se aplana y desaparece. Si retrocedes un paso, ya se ha vuelto a crear de nuevo, toma forma otra vez». Dice que es como si la pintura se hubiera insuflado en el lienzo.

Por si se nos había ocurrido pensar que Chardin, hijo de un ebanista, era un simple artesano de escenas tomadas de su vida cotidiana, deberíamos indicar que era director y tesorero del Salon, y que recibía sustanciales gratificaciones del rey. Aunque no se conservan datos de intervenciones orales o escritas del artista en los registros históricos, como sí ocurre con Velázquez y Vermeer, ello no significa una falta de sofisticación intelectual ni de ambición social.

Diderot formaba parte de un grupo radical de intelectuales franceses decididos a reformar la filosofía, la sociedad y la cultura en Francia. Gran Bretaña era para ellos fuente de inspiración, en especial debido a su filosofía basada en la naturaleza y su ciencia experimental. Newton era enormemente admirado, sobre todo por Voltaire, prolífico autor, filósofo, historiador y reformador social que a su vez había inspirado a Diderot. Las imágenes más vívidas que tenemos de Voltaire son las de Jean-Antoine Houdon, uno de los mejores escultores retratistas de todos los tiempos, entre cuyos modelos estuvo también Benjamin Franklin. Quizás el más atractivo de los «vivos retratos» que Houdon hizo de Voltaire haya sido la estatua sedente de tamaño natural que está en el Hermitage, encargada por la emperatriz Catalina II en 1780. Está inspirada en un modelo de terracota muy admirado que se encontraba en el estudio de Houdon, y que también se usó para una estatua similar destinada a la Comédie Française, en París.



Jean Siméon Chardin, *La joven maestra*, c. 1735-1736

Voltaire, envejecido y enjuto, está sentado en una silla imponente y va vestido con la túnica de un profeta venerable, que evita parecer una toga romana. Vuelve la cabeza para hablar con un interlocutor invisible y sonríe con socarrona astucia. La caracterización de su rostro es naturalista, y se aleja de las convenciones de la Antigüedad. Los ojos vacuos o apenas descritos de los retratos clásicos se han visto reemplazados por unas pupilas talladas en mármol con intensos reflejos. Chispea, lleno de vida. Era de esperar quizá que Houdon fuera también autor de los brillantes retratos en busto de Diderot, representado con similar potencia vital.

Finalmente, Gran Bretaña tuvo su academia oficial en 1768. El rey Jorge III fundó la Real Academia de Arte, con Joshua

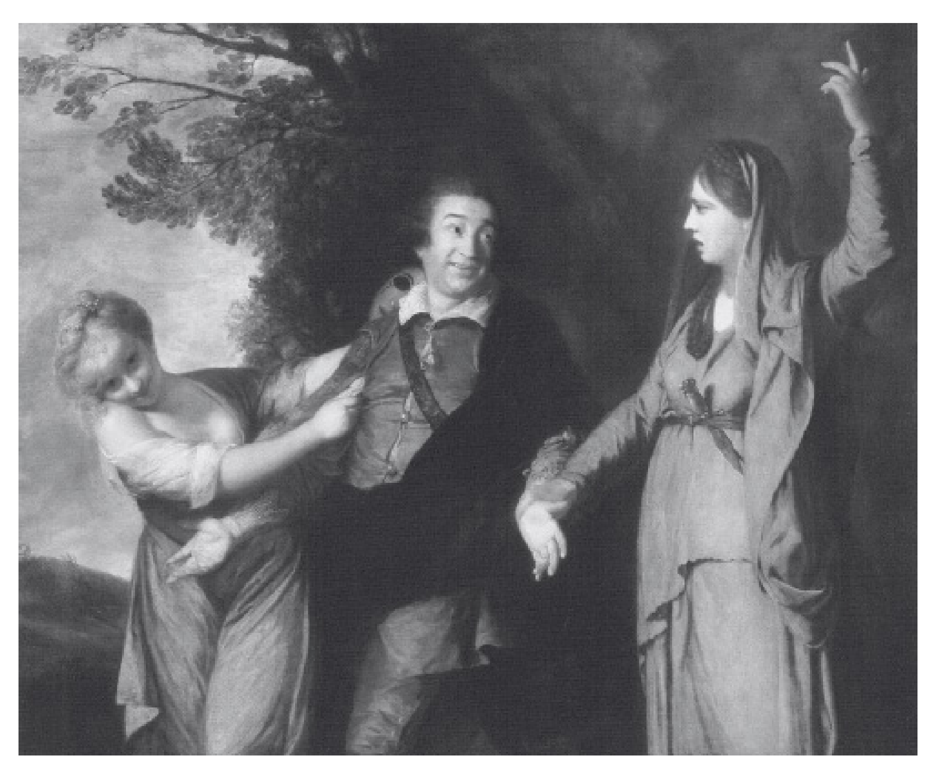
Reynolds como primer presidente. En la serie de *Discursos* publicados por el presidente, donde se defendía la nobleza del arte a través de la emulación de los cuadros históricos de los que Rafael seguía siendo el máximo exponente, se reflejaban grandes ambiciones. Pero a pesar de los ideales, los auténticos gustos de Reynolds eran muy vitales y abiertos, nunca supeditados al dogmatismo académico. En la práctica, Reynolds, como otros académicos importantes, dependía de los retratos que le encargaba la mayor parte de su clientela. A veces, esos retratos podían mezclarse con alguna narración, ya fuera declarada o implícita. Esto puede verse en el retrato de 1761 del actor David Garrick, debatiéndose entre la «Comedia» y la «Tragedia».



Jean-Antoine Houdon, *Voltaire*, 1781

Reynolds reinterpreta el antiguo tema familiar de Hércules y la encrucijada, en el cual el héroe se enfrenta a dos doncellas, una sonrosada y gordezuela, a la manera de Boucher, que promete los seductores deleites de una vida dulce y fácil, mientras que la otra, noble y austera, ofrece el camino tonificante de la virtud. Hércules eligió a esta última, pero la elección de Garrick no nos queda clara. Mientras una mujer coqueta, con el pelo y el traje desordenados anticipadamente, le tira de un brazo, Garrick mira hacia atrás, con divertido re-

mordimiento, a la mujer estatuaria que le señala cosas más elevadas. La daga del cinturón de esta mujer es propia de una tragedia griega o shakespeariana. «¿Qué puedo hacer yo?», parece preguntarse Garrick. En realidad, el actor era admirado, entre otros por el propio Diderot, por ser capaz de pasar de la alegría a la desesperación, de la comedia a la tragedia, transportando al público por un espectro completo de emociones. Podía interpretar ambos registros incluso en la misma obra.



Reynolds, *Sir David Garrick entre la Comedia y la Tragedia*, 1760-1761

En 1789, la monarquía francesa se desplazaría del deleite de Boucher a la tragedia revolucionaria, que culminó en la ejecución de Luis XVI en 1793. El gusto visual de la monarquía lo había ejemplificado hasta entonces la amante de Luis XV, *madame* de Pompadour, que ocupaba el centro de un universo de extravagancia rococó y era una importante mecenas de Boucher. Pero ya antes de la revolución habían ido cogiendo im-

pulso tendencias contrarias al rococó. La corriente lebruniana, de carácter clásico y moralizante, empezaba a reafirmar su poder en la Academia y en los Salones, en sintonía con las cosas que estaban pasando en Francia, al tiempo que la monarquía, incapaz de adoptar las reformas necesarias, se encontraba en una posición cada vez más difícil.

La transformación prerrevolucionaria en las artes visuales encontró su expresión más inflexible en las pinturas de Jacques-Louis David, quien había estudiado en Roma cinco años, y que inicialmente alcanzó una posición importante en los círculos reales. El cuadro que sirvió para establecer su manifiesto reformista en un Salón fue *El juramento de los Horacios*, de 1784. Ya ha desaparecido la banalidad ornamental de Boucher. Tres hermanos romanos pronuncian un juramento de lealtad a la madre patria mientras saludan a las tres espadas que sostiene su padre en alto. Tendrán que combatir con tres hijos elegidos de Alba Longa. La severidad piramidal de los varones contrasta con la tierna delicadeza de las mujeres y los niños que representan la «rama femenina», definida por el huso y la madeja de lana suavemente enrollada y caída en el duro suelo. El escenario se reduce a una caja de perspectiva simple (plasmación rudimentaria del sistema de Alberti), con un suelo de baldosas que coloca a los Horacios uno detrás de otro, y muestra que guardan la proporción debida. Las columnas dóricas sin basamento hacen gala de su virilidad histórica como afrenta al decorativismo. Los Horacios han elegido un camino al menos tan pedregoso como el de Hércules.



Jacques-Louis David, *El juramento de los Horacios*, 1784

Alineándose con las fuerzas del cambio, David se convirtió en «maestro de ceremonias de la revolución», no sólo inmortalizando a sus mártires, sino también organizando rimbombantes festivales nacionales y oficiando de árbitro del gusto. Ni siquiera Le Brun había disfrutado de un poder semejante. A medida que la Revolución iba transformándose en el imperio de Napoleón, David se adhirió al nuevo régimen con una mezcla de habilidad, convicción y adoración al héroe, creando una serie de memorables conjuntos pictóricos que han llegado a compendiar lo que era la figura del emperador. Ningún artista ha desempeñado un papel tan importante a la hora de crear un panorama vivo del extraordinario paisaje político por el que le tocó viajar.

La pluralidad del arte del siglo XVII, reflejo de las diferencias nacionales, locales y sociales, se vio reemplazada cada vez más por divergentes modalidades artísticas que podían

aspirar a influir eficazmente en unas sociedades en rápida transformación. Es difícil señalar la modalidad dominante. Siguió existiendo el detallismo juguetón del rococó junto a la sobria moralidad de Chardin y la aguda sátira de Hogarth. La gama de personas que podían aspirar a poseer los diversos tipos de objetos artísticos se iba ampliando cada vez más. Las academias seguían siendo lugares donde uno se labraba una reputación, y más con el auge del periodismo artístico. Entre los muros de la Academia francesa presenciamos la sustitución de la burguesía cortesana de Watteau por los duros guerreros de la revolución de David. Por el camino, y a pesar de su enorme éxito, Boucher quedó derrotado, y nunca recuperó la reputación que tanto había luchado por adquirir. A finales de siglo iban a surgir unos mensajes políticos muy diferenciados.


INGRES


FRIEDRICH


CONSTABLE


PAISAJE ROMÁNTICO


CANOVA
DELACROIX
NEOCLASICISMO
ROMANTICISMO


TURNER

6

ROMÁNTICAMENTE REAL

Eugène Delacroix, *Diarios*, sobre el alma del pintor:

> *Octubre de 1822*
>
> En la pintura se establece un nexo misterioso entre las almas de los personajes y la del espectador. Éste ve los rasgos de la naturaleza externa, pero piensa interiormente el pensamiento auténtico común a todos los hombres, al cual algunos dan cuerpo mediante la escritura, alterando sin embargo su delicada esencia. De ahí que los espíritus más toscos se conmuevan antes con los escritores que con los músicos y los pintores.
>
> *Mayo de 1825*
>
> Lo que atormenta mi alma es la soledad. Cuanto más se prodiga entre amigos y en los hábitos diarios o los placeres, más se retira a su fortaleza, me parece a mí. El poeta que vive en soledad, pero que produce mucho, es el que disfruta de los tesoros que llevamos en nuestro seno, pero que nos abandonan cuando nos entregamos a otros. Cuando uno cede totalmente ante su propia alma, ésta se abre por completo, y es entonces cuando ese algo caprichoso te permite la mayor satisfacción [...], la de encontrar a todas las almas que pueden comprender a la tuya, y por tanto, llega a pasar que todas las almas se encuentran a sí mismas en tu pintura.
>
> *Enero de 1857*
>
> La principal fuente de interés viene del alma del artista, y fluye hacia el alma del espectador de una manera irresistible. No toda obra interesante afecta a todos sus contempladores con igual fuerza simplemente porque a cada uno de ellos se le supone un alma. Sólo se puede conmover a aquellas personas que están dotadas de sensibilidad e imaginación.

El régimen de Napoleón produjo en Europa más convulsiones que cualquier gobierno anterior. Roma había invadido territorios más extensos, y la Reforma hizo tambalear las instituciones eclesiásticas y monárquicas en toda Europa. Los españoles, representados por los emperadores del Sacro Imperio Romano, fomentaron el conflicto imperial en los siglos XVI y XVII. Pero el veloz y potente poder con que Napoleón persiguió sus ambiciones mediante la guerra moderna no tenía precedentes.

España representaba el extremo más occidental de las conquistas de Napoleón. Mediante un subterfugio diplomático, en 1807 España permitió la entrada voluntariamente a unos veintitrés mil soldados franceses. Un factor que contribuyó al

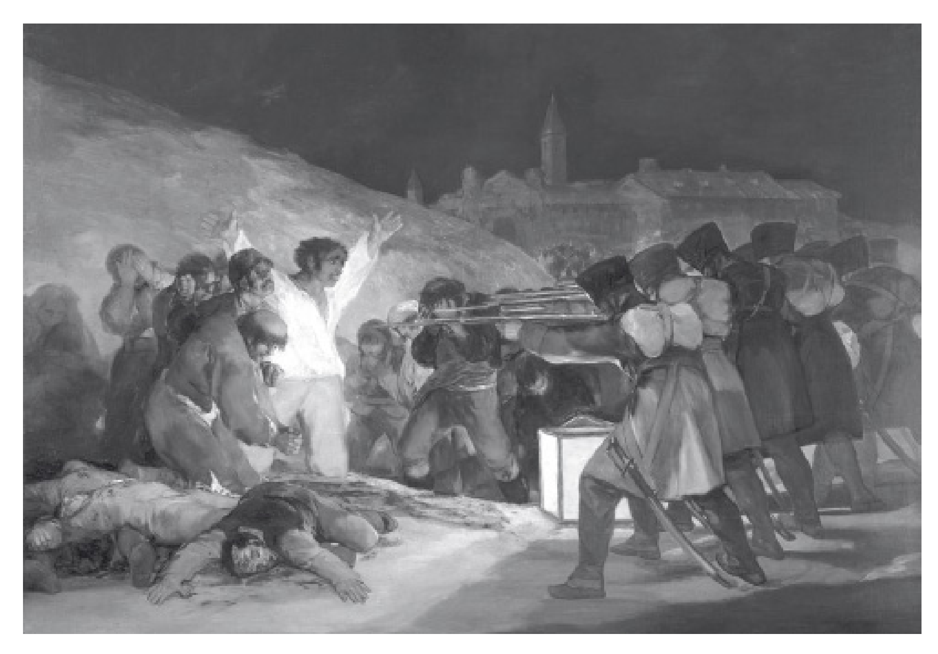
éxito de Napoleón fue que se le considerase un pensador moderno, liberador de pueblos oprimidos por monarquías anquilosadas. Este sentimiento era compartido en parte por el pintor Francisco de Goya, que había alcanzado una elevada posición al servicio de Carlos IV, al mismo tiempo que satirizaba los valores obsoletos de la sociedad española. Pero la bienvenida a Napoleón duró poco, en vista de los acontecimientos de mayo de 1808. El 2 de mayo, a una revuelta contra los franceses siguieron duras represalias. Se emitió una proclama: «La sangre francesa ha sido derramada; clama venganza. Todos los que han sido arrestados en el alboroto y con las armas en la mano serán fusilados». La subsiguiente carnicería de ciudadanos españoles precipitó una lucha que duró cinco años de guerra de guerrillas. Cuando los gobernantes franceses fueron expulsados finalmente en 1814, Goya se ofreció a «perpetuar por medio del pincel las más notables y heroicas acciones o escenas de nuestra gloriosa insurrección contra el tirano de Europa». Así pintó los combates urbanos del 2 de mayo y una escena de los fusilamientos del día siguiente. Muchos pintores habían representado antes acontecimientos contemporáneos, pero ninguno se había acercado a la crítica electrizante que se manifiesta en el segundo de los lienzos de Goya.

Estamos en un terreno baldío a las afueras de Madrid. Han traído a los insurgentes desde la ciudad hasta un montículo de tierra clara, ya manchada de sangre. El resplandor de un farol cuadrado ilumina la matanza. Los soldados, anónimos en su inhumanidad, se comportan como autómatas asesinos. Sus mosquetes extendidos, con afiladas bayonetas plateadas, apuntan al pecho de la siguiente víctima: un mártir-campesino aterrorizado, vestido de blanco y oro, con los brazos abiertos como san Andrés en su cruz diagonal. Un estigma en la palma de la mano derecha refuerza la alusión sacra. Un monje tonsurado y harapiento reza con rígida intensidad. Algunos miran con desatado terror, otros no pueden ni mirar. Los vivos van a unirse al montón de cadáveres apilados. Es

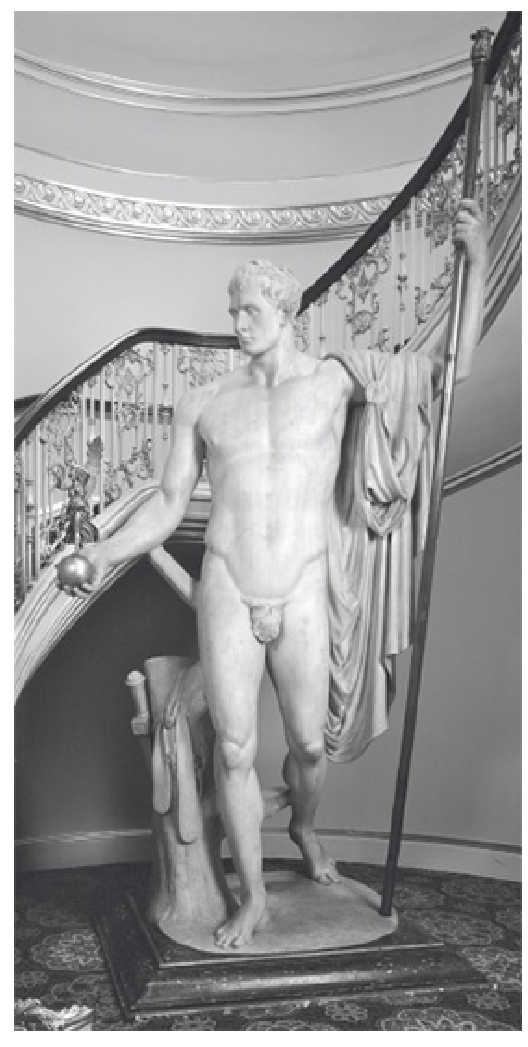
Madrid en 1808, pero podrían ser muchos otros lugares, pasados y presentes.

Goya había aprendido de Velázquez (y de los Tizianos y los Rubens que en otros tiempos veía diariamente) lo que podía hacer la pintura al servicio tanto de la descripción como de la expresión. La pincelada de Goya se agita con un impulso apasionado, las siluetas de los cuerpos de las víctimas son escuetas y están rotas; los siniestros negros de Caravaggio y el resplandor de la blanca inocencia son igualmente crudos.

El propio Napoleón se alza con sus tres metros de altura, en mármol blanco y suave, desnudo salvo por una hoja de parra y una retórica capa en el brazo izquierdo. Sobre el orbe que sostiene en la mano derecha baila una estatuilla de la victoria en bronce dorado. El contraste con lo que estaba ocurriendo en España no podía ser más intenso. Que Napoleón tuviese el poder de ordenar a un escultor tan reticente a cumplir sus órdenes, como era Antonio Canova, que esculpiera una imagen monumental de su figura era señal del dominio que ejercía el emperador sobre Italia. Incluso al papa lo puso de rodillas… y también a París. Canova, con fama de primer escultor del mundo, lamentaba lo que le estaba ocurriendo a su Venecia natal y condenaba el pillaje napoleónico de las obras de arte italianas, incluido el *Laocoonte*. Pero, como otros, no podía hacer nada, y se le pagó bien por su trabajo. El monumental retrato *Napoleón como Marte el pacificador* se inició en 1802 y se concluyó en 1806. Es una obra extraordinaria y una historia desdichada.



Francisco de Goya, *El tres de mayo de 1808, en Madrid: los fusilamientos en la montaña del Príncipe Pío*, 1814



Antonio Canova, *Napoleon como Marte el pacificador*, 1803-1806

El extraño género del retrato que representaba a los modelos en la guisa de héroes y heroínas de la Antigüedad era muy común en la Francia del siglo XVIII. Y aunque Napoleón tenía sus reservas sobre la idea de aparecer como otro personaje que no fuera él mismo, lo convencieron de que desnudez y verdad iban tradicionalmente de la mano. El director del Musée Napoleon, Vivant Denon, propuso que la estatua reemplazase al *Laocoonte* en su nicho parisino. Pero el enorme mármol en su sofisticado embalaje no llegó a París hasta 1810.

Y la reacción de Napoleón fue desfavorable, y decretó que no se mostrase al público. Quizá se diera cuenta de lo absurdo de aquel «retrato», y de que ya no era momento para imágenes tan heroicas.

Canova, por su parte, había creado una imperecedera obra maestra del arte alegórico para el amo de Europa, no un retrato efímero. Como otros artistas de vanguardia de estilo neoclásico, el clasicismo de Canova era muy depurado, y buscaba reinstaurar la época idealizada de la escultura griega, en lugar del musculoso vigor romano. Canova era capaz de lograr una gran elegancia compositiva, y al mismo tiempo dotar a las superficies de una suavidad mórbida, como si se tratase de porno blando en el frío mármol. El *Napoleón* es un ejemplo soberbio de la idealización olímpica aplicada al desnudo masculino monumental, al menos en lo que respecta a su forma corporal. El problema es cuán difícil nos resulta olvidar que, al tratarse de un retrato, su cabeza en cierto modo se sitúa entre lo general y lo particular.

El desenlace de la historia es tan extraño como el principio. El duque de Wellington, vencedor en Waterloo, convenció al gobierno británico de que comprara el gigante de mármol tras la caída de Napoleón. Ahora la estatua se alza, constreñida por el espacio, en el hueco de la escalinata de la casa Apsley, en Londres, la residencia que el duque recibió como regalo de una nación agradecida.

El otro gran maestro indiscutible de la tendencia del clasicismo depurado fue Jean-Auguste-Dominique Ingres, alumno de David y abanderado de los valores del pasado, sobre todo con respecto a la primacía del dibujo. Ello aunque sus contribuciones reales, tanto en el Salón como en general, no fueran nada convencionales. A pesar de que Ingres defendía a ultranza los valores establecidos, su arte incomodaba al *establishment*. Prueba de sus dificultades fue su larga residencia en Roma, de 1806 a 1824, durante la cual pintó temas y retratos que no recibieron ningún apoyo entusiasta en París.

Una de sus obras posteriores más extremas, la *Odalisca con esclava*, de 1839, encargada por su fiel amigo Charles Marcotte, nos da una idea de lo que Ingres veía como ortodoxia, los críticos como perversidad y nosotros como individualidad.

El cuerpo esplendorosamente exhibido y accesible de la odalisca (fantasía europea de una sirvienta turca) muestra unas curvas inverosímiles y una pose forzada. Se basa en un bello dibujo del natural (Musée du Petit Palais) en el que Ingres anotó el nombre y la dirección de la modelo. El escenario se encuentra saturado del orientalismo que entonces estaba de moda, y el artista analiza y detalla la decoración turca con el mismo cuidado con el que estudiaba un jarrón griego. El arte del dibujo característico de Ingres domina hasta el último centímetro del lienzo. Las rodillas y piernas de la esclava, que toca un *oud* turco de mástil alargado (el antepasado del laúd), presentan un contorno tan sucinto como el de un Giotto.



Jean-Auguste Dominique Ingres, *Odalisca con esclava*, 1839-1840

¿Cómo podemos conciliar el exotismo de la odalisca de Ingres con la devoción de este artista por la Antigüedad clásica? Nos dan una pista las cartas de *Lady* Mary Wortley Montague, esposa del embajador británico ante la corte de Turquía, que en 1717 visitó unos baños turcos:

> Los primeros sofás estaban cubiertos de cojines y ricas alfombras, y en ellos se sentaban las damas; detrás de ellas, en otros sofás, se sentaban sus esclavas, pero sin ninguna distinción de rango en sus vestidos, ya que todas se hallaban en el estado natural [...]; no había en ellas, sin embargo, la menor sonrisa desvergonzada ni el menor gesto impúdico. Caminaban y se movían con la misma gracia majestuosa que describe Milton al hablar de nuestra Primera Madre. Había entre ellas muchas tan armoniosamente proporcionadas como cualquiera de las diosas surgidas del lápiz de Guido [Reni] o Tiziano, y la mayoría tenía la piel de un blanco deslumbrante, sin más adorno que el hermoso cabello que les caía sobre los hombros formando numerosas trenzas ligadas con perlas o con cintas, representando a la perfección las figuras de las Gracias.

Era una visión de inocencia erótica, no contaminada por la culpa cristiana de la «caída del hombre» en el Jardín del Edén.

Las cartas de *Lady* Mary se publicaron en 1763. Aunque tenían algo de ostentación de los saberes exquisitos de su autora, esa visión de las culturas exóticas le enseñó a Ingres que también en ellas podía encontrar las verdades intemporales del dibujo lineal. Se trata, en general, de una visión romántica.

Siempre que se habla del Ingres «neoclásico», resulta inevitable la aparición de Eugène Delacroix, su rival abiertamente «romántico». No hay duda de que ellos se veían a sí mismos como oponentes, aunque con gran generosidad por parte de Delacroix. En cuanto a los temas, habitaban en el mismo territorio y sus gustos se superponían. A ambos les encantaban Rafael y Mozart, y ambos participaban del orientalismo. En lo que diferían era en los valores que cada artista quería transmitir y en la elección estilística con que aspiraba a comunicarlos. A las eternas verdades lineales de Ingres, Delacroix oponía el fuego de los coloristas como medio de comunicación entre el alma del artista y la del espectador. Dela-

croix estaba dispuesto a viajar a los reinos de la melancolía, la desesperación, el miedo y la violencia. La heroica lucha de Miguel Ángel con la condición humana volvía a ser relevante, como vemos en los brillantes *Diarios* de Delacroix, publicados después de su muerte. Sus escritos constituyen un relato de su vida interior y sus pasiones artísticas (de un espectro muy amplio, que incluía la música y el teatro), y ofrecen un testimonio profundamente humano de la experiencia del placer y el dolor, con un grado de franqueza imposible para Ingres.

Cuando era un joven artista, Delacroix disfrutó de más de un éxito teñido de escándalo, como fue el caso de su enorme y turbulenta *Muerte de Sardanápalo*, expuesta en el Salón en 1827. Esta obra cuenta la historia, tratada por Lord Byron en un poema en verso blanco, del rey asirio cuyos súbditos se amotinaron contra su gobierno. El texto publicado por el Salón explica que los rebeldes asediaban el palacio:

> Acostado en un lecho magnífico, encima de una inmensa pira, Sardanápalo ordena a sus eunucos y servidores de palacio que degüellen a sus concubinas, sus pajes e incluso a sus caballos y sus perros favoritos; ninguno de los objetos que ha servido para su placer debe sobrevivirle [...]. Aisheh, una mujer bactriana, no soporta la idea de que un esclavo la mate y se cuelga de las columnas que aguantan la bóveda [...]. Finalmente, Baleah, el copero de Sardanápalo, prende fuego a la pira y se arroja a ella.

Delacroix no se anda con miramientos. Sólo Sardanápalo permanece tranquilo, mientras alrededor de su enorme lecho se desencadena la homicida furia oriental. Aisheh se cuelga de la parte superior del lienzo, mientras el humo amenazador a la derecha nos indica que ya está prendiendo el fuego encendido por Baleah. Nada estabiliza el movimiento de nuestros ojos a través del lienzo. El color naranja intenso de las ropas y el dorado metálico, la piel oscura del esclavo que apuñala al caballo aterrorizado y los cuerpos rosados de las concubinas rinden un homenaje extremo al colorismo de Rubens. Delacroix realizó unos estudios preliminares al pastel para preparar directamente la conflagración de color, y con su pintura, nos transporta al reino del horror más absoluto.



Eugène Delacroix, *Muerte de Sardanápalo*, 1827

A nadie podía pasar inadvertido el desafío que suponía el *Sardanápalo* para los valores académicos. El pintor y escritor Étienne-Jean Delécluze, que había estudiado con David, resumía así las quejas más habituales:

> El *Sardanápalo* del señor Delacroix no encontró ni el favor del público ni el de los artistas. Uno intentaba en vano averiguar lo que pensaba el pintor al componer su obra; la inteligencia del observador no podía desentrañar el tema, cuyos elementos están aislados, donde el ojo no puede encontrar el camino entre tal confusión de líneas y colores, y donde parece que se hayan violado deliberadamente las primeras reglas del arte. *Sardanápalo* es un error por parte del pintor.

En ese momento habría sido difícil predecir que Delacroix se convertiría en muralista oficial de los edificios públicos de París a partir de la década de 1830. Mientras Delacroix explotaba su facilidad pictórica para crear narraciones coloristas de Orfeo y Atila el Huno en el techo abovedado de la biblioteca del Palais Bourbon, Ingres tramaba los meticulosos arabescos lineales de su *Odalisca*. En lo personal, la sofisticación

urbana y la inteligencia abierta del Delacroix maduro resultaron más dóciles para las autoridades que el dogmatismo refunfuñón y la rareza de Ingres. De todos modos, ambos tendrían mucho que decir en el futuro.

En el corazón del romanticismo alemán también se encontraba la comunión entre el alma del artista y el espectador, pero en las obras se hacía mayor hincapié en la metafísica espiritual. Lo vemos sobre todo en sus dos grandes pintores, Philipp Otto Runge y Caspar David Friedrich. Wilhelm Wackenroder marcó la pauta a finales del siglo XVIII con sus *Efluvios cordiales de un monje amante del arte*, recopilados en 1797 por el poeta Johann Ludwig Tieck. El espíritu del texto es profundamente piadoso, y vuelve la mirada hacia la Edad Media. Todo fluye de Dios y hacia Dios, y el arte es un espejo de la omnipotencia divina.

> El arte se puede considerar la flor del sentimiento humano. Así se alza a los cielos desde las regiones más diversas de la Tierra, en formas siempre cambiantes [...]. En cada obra de arte de cada región de la Tierra, Él percibe los rastros de la chispa divina, que habiendo surgido de Él y penetrado los pechos de la humanidad, pasa a sus pequeñas creaciones.

Cómo se podía traducir esa visión en una pintura real lo demuestra *La mañana* de Runge, de 1808, una versión pequeña de un cuadro de gran tamaño que el pintor ordenó que fuese cortado en varias partes después de su muerte. Formaba parte de un proyecto ambicioso, la creación de cuatro destacadas pinturas que se llamarían «Las horas del día». De dicho proyecto, Runge terminó un grupo de grabados muy celebrados, pero de los cuadros sólo realizaría *La mañana* antes de su muerte a los treinta y tres años. Venus, la estrella matutina, anuncia el radiante amanecer de Aurora. A la tierra dormida se le infunde una efervescente vitalidad. Unos angelotes alegres, algunos con alas y otros sin ellas, saludan al diminuto bebé embelesado, al que regalan capullos de rosa. La ventana central, que resplandece como si fuera un vitral, está rodeada de genios y ángeles entrelazados con amarilis floridas. Los bebés de las esquinas inferiores, todavía encerrados en jaulas formadas por raíces, tienden las manos hacia los niños que

provocan un inoportuno eclipse del sol que da la vida. El éxtasis simbólico, de regusto medieval, vuelve en espíritu a Durando, si no en la imaginería o el estilo.

El color es muy notable en su conjunto. El resplandor dorado se ve complementado por las sombras de tono azul violáceo que asociamos con el impresionismo. De hecho, Runge fue un importante teórico del color y diseñó una «esfera cromática» con la que conseguiría «la construcción de la relación de todas las mezclas de colores entre sí». En torno al ecuador de su esfera se encontraban los colores primarios (azul, amarillo y rojo) intercalados con los colores secundarios mezclados (verde, naranja y morado). En los polos estaban el blanco y el negro, con tonos de gris entre medio. La esfera nos indica que las armonías se producen por parejas de colores complementarios situados en ella uno frente al otro, por ejemplo el amarillo y el morado, tal como vemos en el cuadro. Esta unión de ciencia y metafísica espiritual impregna todo el pensamiento alemán de la época romántica. Goethe, famoso por su drama sobre Fausto, publicó también una *Teoría de los colores*. El objetivo era desarrollar un sistema completo que integrara la razón y la revelación y produjese una obra de arte suprema. El resultado en *La mañana* de Runge tal vez podría calificarse con justicia de sinfónico.



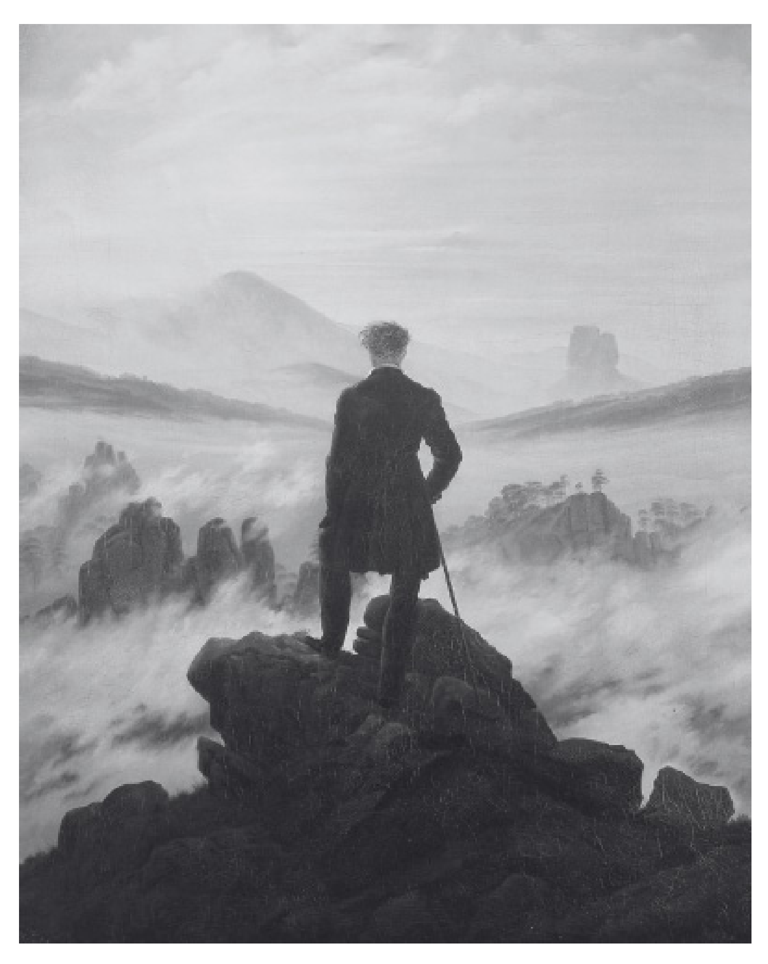
Phillip Otto Runge, *La mañana*, 1808

Friedrich llevó la mirada metafísica a la pintura de paisajes. La naturaleza ya no es tanto algo que haya que representar a partir de la observación empírica como algo visto internamente. Incluso sus dibujos de la naturaleza poseen cierta cualidad alucinatoria. Y los cuadros tienen una intensidad tan apabullante de tono y color que un contemporáneo dijo que le hacían sentir como si «le hubiesen cortado los párpados». Frecuentemente, como ocurre en el arte chino, el paisaje de los cuadros de Friedrich es contemplado por un observador que aparece dentro del propio cuadro. El explorador cuya silueta se destaca en *El caminante sobre un mar de nubes* (1818)

emerge de la envolvente neblina que resplandece a la luz del cielo. El agudo contraste tonal de la cumbre rocosa en primer plano frente a la vaguedad y la indefinición de las nubes al pasar, y la gran diferencia de tamaño entre el hombre y los árboles distantes, sugieren un espacio enormemente extenso. Como escribió Friedrich, «el ojo y la fantasía se sienten más atraídos hacia la distancia neblinosa que hacia algo que está cerca de nosotros y se ve claramente».

El romanticismo alemán bebió muchísimo de la tradición mística de Jakob Böhme, el teólogo protestante del siglo XVII. El primer escrito visionario de Böhme fue *Aurora*. Para Böhme, la luz interior es manifestación de lo divino: «La luz resplandece en tu cuerpo entero, y todo el cuerpo se mueve con el poder y el conocimiento de la luz, que significa Dios Hijo». Esto es tan pertinente para Friedrich como para Runge.

No asociamos el arte y el pensamiento británico con una metafísica tan elevada, a menos que nos fijemos en William Blake. Sin embargo, el tono general de la literatura y la pintura británicas del romanticismo era muy espiritual. Los puntos de vista dominantes de la naturaleza llevada a la pintura eran los de Joseph Mallord William Turner y John Constable, que figuran entre los mejores pintores paisajistas de todos los tiempos. Como a Delacroix y a Ingres, se los declaró rivales, y de un modo similar fue el arte más abiertamente emocional de Turner el que consiguió mayor aprobación oficial. Turner ingresó en la Academia Real en 1802 y ejerció de profesor de perspectiva desde 1807; en el desempeño de esta tarea, que se tomó muy en serio, hablaba del color tanto como de la geometría óptica. Constable tuvo que esperar hasta 1829 para convertirse en miembro de pleno derecho de la Academia.

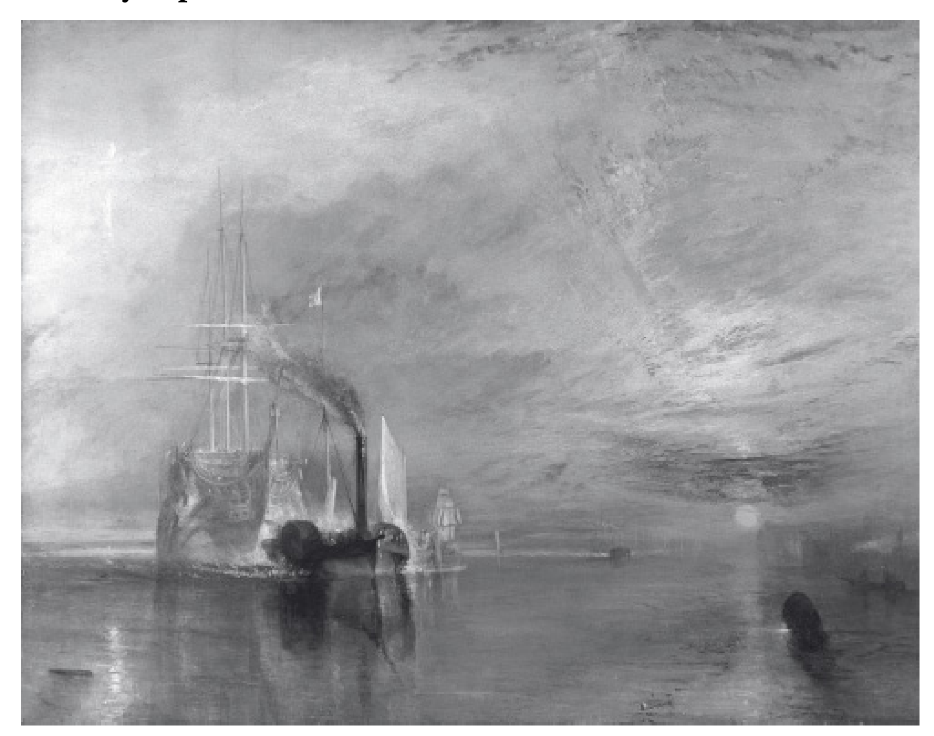


Caspar Friedrich, *El caminante sobre un mar de nubes*, 1818

Como Friedrich, Turner era un pintor de luz, pero la suya era externa, un medio luminoso en el cual se sumergía hasta conseguir un efecto extraordinario. Los temas de su asombrosa producción eran tan amplios como se pueda imaginar: desde vistas de ciudades en perspectiva hasta mares tormentosos, desde sublimes escenas alpinas hasta la resplandeciente laguna veneciana; desde interpretaciones cuidadosamente documentadas de la batalla de Trafalgar hasta imágenes evanescentes donde las formas se disuelven en la luz. Por tanto, su cuadro más famoso, *El* Temerario *remolcado a dique seco*, no puede tenerse por representativo de todo el conjunto, aunque

sí da cuenta de sus habilidades operando a plena potencia emocional.

El tema es el cortejo fúnebre del *Temerario*, el buque de línea que desempeñó un papel heroico en la batalla de Trafalgar, en 1805. Durante veinte años, el barco había estado amarrado y retirado. Desarbolado y despojado de todas sus partes móviles, el casco fue arrastrado finalmente por dos remolcadores desde Sheerness a Rotherhithe para ser convertido en madera. Turner altera los hechos: el cuadro es una invención narrativa, no un documental. En la pintura, el pálido fantasma del viejo buque de madera es arrastrado por un remolcador metálico oscuro. El relato publicado por el novelista William Thackeray capta la atmósfera:



Joseph Mallord William Turner, *El* Temerario *remolcado a dique seco*, 1838

> Remolca al viejo *Temerario* hasta su último hogar un pequeño, malicioso y diabólico vapor. Un sol rojo y potente, en medio de un cúmulo de nubes incendiadas, se hunde por un lado del cuadro, e ilumina un río que parece interminable [...]. El pequeño demonio de vapor escupe un humo repugnante, horrible, al rojo vivo, maligno, paleando con furia y azotando el agua a su

> alrededor, mientras detrás (con una luna gris y fría mirándolo desde arriba), lento, triste y majestuoso, sigue el valiente y viejo barco, con la muerte escrita en su figura.

El cuadro es muy conmovedor, pero ello no debería llevarnos a suponer que el artista siempre sintiera rechazo por la era del metal y el vapor: Turner era sensible a la tristeza de la muerte de lo viejo, pero se regodeaba también en la ardiente exaltación de lo nuevo.

El diseño y la ejecución del cuadro escapan a las viejas convenciones del paisajismo. La composición asimétrica de las formas primarias se ve equilibrada por el peso del color. El grandioso anochecer está plasmado con gruesas manchas de pintura, oscura y más clara, que se ciernen en el aire, por encima de la distancia veteada de azul. La boya negra que flota en diagonal en la esquina inferior derecha es fundamental para empujar el sol y las nubes candentes a lo lejos, en la distancia. Según dicta la convención, en un cuadro las formas oscuras alejan y las claras acercan. Pero Turner subvierte todas las normas y dota a sus soluciones de una intensidad nueva.

Constable, en comparación, parece muy descriptivo y holandés. Sin embargo, como los de Turner, sus cuadros más grandes son elaboraciones sintéticas. Lo que pasa es que su artificio está sutilmente oculto bajo la superficie. Su cuadro de gran tamaño *El carro de heno*, no menos icónico que el *Temerario*, está lleno de estratagemas pictóricas para hacer que parezca natural. Constable conocía desde hacía mucho tiempo el paraje de Flatford, en Suffolk, en el que aparece la casita de Willy Lott, ya que cerca de allí se encontraba un molino propiedad de su padre. Antes de terminar este último «dos metros», como llamaba a las grandes obras enviadas a la Academia, había realizado estudios al óleo de menor tamaño del mismo paisaje, para el cuadro o con independencia de él. Además hizo un estudio pintado con gran libertad, y del mismo tamaño que la gran pintura, para planificar los efectos de tono y de color. El único cambio significativo en la versión fi-

nal es la eliminación de un caballo y una figura a la izquierda del perro. Con frecuencia se ha preferido el estudio de gran tamaño al cuadro terminado, pero suscribir esto es refrendar una imagen falsa de Constable.

La pintura final va más allá del bosquejo en sus detallados efectos de luz, entre ellos la centelleante dispersión de reflejos empastados que el artista llamaba jocosamente su «nieve». El agua brilla y rompe en resplandecientes ondas mientras el carro del título y sus dos mozos de labranza avanzan por ella. La luz del sol forma manchas dispersas en el prado distante, a ambos lados de una hilera de árboles. La procesión de nubes rasgadas es típica de los cielos ingleses, esos «intervalos soleados con riesgo de precipitaciones dispersas» tan queridos de los meteorólogos. Constable conocía las últimas investigaciones meteorológicas sobre las nubes, y pintó estudios maravillosos de cielos repletos de cúmulos, tarea para la que él empleaba la sintética designación de *skying*, algo así como «encielar».



John Constable, *El carro de heno*, 1821

Esta prolongada acumulación de estudios metódicos le permitió producir lo que hoy consideramos su sello característico. Se puede decir otro tanto de los «retratos» de árboles, resultado de largas horas de análisis del movimiento azaroso de las ramas y el juego de luces y sombras en el follaje. Se observa una clara inspiración en Ruisdael y los maestros holandeses, pero, vistos en retrospectiva, todos ellos parecen efectistas al lado de la frescura de Constable, que contaba con una gama de pigmentos más amplia. De hecho, sus pinturas recibieron críticas por ser «demasiado verdes», comparadas con las de los viejos maestros, más apagadas. *El carro* causó sensación y gustó mucho cuando fue exhibida en el Salón de París de 1824.

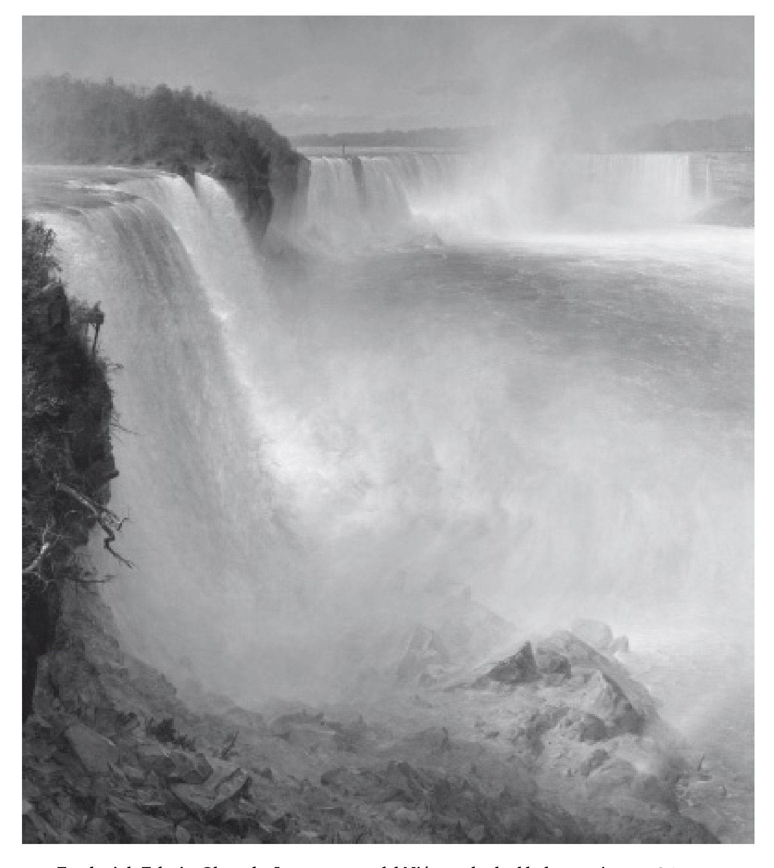
Mientras que hoy en día identificamos los cuadros del amado Suffolk de Constable con lugares muy concretos, convertidos en atracciones turísticas, *El carro de heno* fue exhibido como «Paisaje: mediodía», un «efecto» con el que se pretendía

comunicar un sentimiento y un estado de ánimo. La obra está empapada de amor por las cosas pequeñas: «el sonido del agua escapando de la presa del molino, etcétera. Sauces, tablas viejas y podridas, postes musgosos y ladrillos», como confesó el artista. Todo ello al servicio del fin general de nuestra empatía con la textura emocional de un tiempo y un lugar. Turner procede de lo general a lo particular, insertando detalles en una atmósfera determinada, mientras que Constable parte desde abajo, sintetizando un estado de ánimo a partir de los detalles. Esta formulación es demasiado simplista, pero indica las fuerzas gravitatorias que operan en el proceso creativo de ambos.

Finalmente, pasamos por primera vez a Estados Unidos… en busca de un tipo especial de naturaleza sublime. A mediados del siglo XIX, los paisajistas estadounidenses empezaban a hablar con voz propia al enfrentarse a la grandiosidad de sus enormes tierras vírgenes. Tal es el caso, sobre todo, de Frederic Edwin Church. Su obra *Las cataratas del Niágara desde el lado americano*, de 1867, refleja el carácter americano con la misma precisión que Constable representa lo inglés. Basada en un dibujo que había hecho el pintor en las cataratas del Niágara más de diez años antes, está compuesta con la ayuda de una foto coloreada. El tamaño del cuadro, de más de dos metros de altura, nos habla de inmensidad y majestuosidad. Desde un punto de vista desplazado hacia la parte superior del lienzo contemplamos la caída de las aguas que levantan nubes de vapor. Unos diminutos observadores, en una precaria plataforma situada a la izquierda, ponen nuestra propia escala en perspectiva. Un fugitivo arcoíris atraviesa la esquina inferior derecha.

Como Friedrich y Turner, Church sabe situar una oscuridad absorbente junto a una intensa luminosidad. El cuadro, de grandes dimensiones, fue encargado por un marchante de Nueva York, Michael Knoedler, a quien se lo compró John

S. Kennedy, que a su vez lo regaló a su Escocia natal, donde se encuentra hoy en día.



Frederick Edwin Church, *Las cataratas del Niágara desde el lado americano*, 1867

Lo que hemos presenciado en nuestro viaje desde el *Napoleón* de Canova hasta estos paisajes sublimes es la incesante «liberación» del arte de la antigua dictadura del mecenazgo. Y esto tuvo un precio. Se volvieron necesarios los medios para llevar las obras ante el público (compradores, críticos y un amplio espectro de espectadores). Los marchantes y las exposiciones cobraron una función vital. Había que producir temas y motivos que llamasen la atención. Los efectos llamativos resultaban ventajosos. La promoción de uno mismo y la individualidad consciente ayudaban. Los artistas empezaron a vender su alma, literalmente, tuvieran inclinaciones ro-

mánticas o clásicas. El mercado del arte, como el de cualquier otra mercancía cultural, podía ser muy duro.



7

LA VIDA MODERNA: LA DIMENSIÓN FRANCESA

De *El pintor de la vida moderna* (1863), del poeta y crítico de arte Charles Baudelaire:

> Para el perfecto *flâneur* [paseante sofisticado que se mueve por la sociedad moderna], para el observador apasionado, representa un inmenso placer establecer residencia en el corazón de la masa, en el vaivén y el movimiento, en lo fugitivo y en lo infinito […]. Así, el amante de la vida universal entra en la multitud como en un inmenso depósito de energía eléctrica […].
>
> Así se mueve el pintor de la vida moderna, se apresura, busca. Pero ¿qué busca? Desde luego, ese hombre […], ese solitario, dotado de una imaginación activa, siempre viajando a través del «gran desierto humano», tiene un objetivo más elevado que el del simple *flâneur*, un objetivo más amplio que obtener un placer fugitivo y circunstancial. Busca esa cualidad que se nos permitirá llamar «modernidad» […]. Para él se trata de sacar de la moda lo que esta pueda contener de poético en lo histórico, de extraer lo eterno de lo transitorio […]. Los pintores actuales, aunque eligen temas de carácter general y aplicables a todas las épocas, insisten sin embargo en disfrazarlos con ropajes de la Edad Media, el Renacimiento u Oriente […]. Ese elemento transitorio y fugitivo, cuyas metamorfosis son tan frecuentes, no tenemos derecho a despreciarlo o dejarlo a un lado. Descuidándolo, nos precipitamos en el abismo de una belleza abstracta e indeterminada, como la de la primera mujer antes del pecado original.

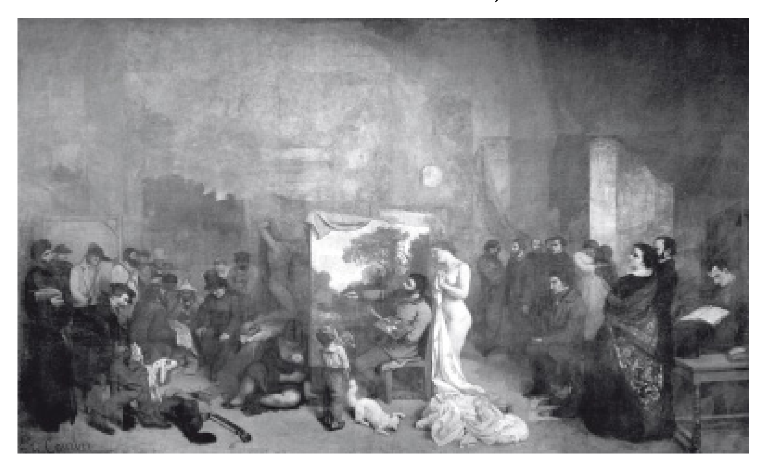
El viejo orden artístico estaba quedando atrás. El mecenazgo de los gobernantes y la Iglesia había dejado de ser esencial en la carrera de los artistas. Cada vez se soslayaban más las academias. Sus exposiciones, que resultaron tan vitales para Ingres, Delacroix, Turner y Constable, ya no representaban automáticamente el escenario principal donde los artistas de vanguardia podían exhibir su talento. Los temas antiguos ya no parecían necesariamente relevantes. ¿Qué significaba ser un artista moderno en la época moderna? Este era el interrogante de Baudelaire, y era en Francia donde se planteaba con mayor insistencia.

Una respuesta posible era crear un espacio de exposición y cobrar entrada al público. Eso fue lo que hizo el beligerante pintor realista Gustave Courbet en 1855, cuando el jurado de la Exposición Universal de París rechazó dos de sus cuadros.

Que le hubieran aceptado otros once no importaba. Habían rechazado su gran manifiesto pictórico, farragosamente titulado *El taller del pintor. Alegoría real determinante de una fase de siete años en mi vida artística (y moral)*. Su reacción fue abrir al lado su propio «Pabellón del Realismo» y exponer en él cuarenta cuadros, también suyos.

En la declaración que acompañaba a su exposición, afirmaba con brusquedad su independencia del pasado:

> He estudiado el arte de los antiguos y el arte de los modernos, evitando cualquier sistema preconcebido y sin prejuicios. Ya no quise imitar más a los unos ni copiar a los otros, ni era mi intención tampoco alcanzar el objetivo trivial del «arte por el arte». ¡No! Sencillamente, lo que yo quería era poner de manifiesto, con un reconocimiento absoluto de la tradición, la conciencia razonada e independiente de mi propia individualidad [...]. Estar en posición de traducir las costumbres, las ideas, el aspecto de mi época, según mi propia apreciación; no ser sólo un pintor, sino también un hombre. En resumen: crear un arte vivo... Ese es mi objetivo.



Gustave Courbet, *El taller del pintor. Alegoría real determinante de una fase de siete años en mi vida artística (y moral)*, 1855

Su declaración pintada tiene unos 3,6 metros de alto y 5,7 de largo. De nuevo, Courbet explicaba:

> Es el mundo entero, que viene a mí para que lo pinte. A la derecha, todos los accionistas, y con eso me refiero a los amigos, compañeros de trabajo, amantes del arte. A la izquierda está el otro mundo de la vida cotidiana, las masas, la desdicha, la pobreza, la riqueza, los explotados y los explotadores, la gente que se gana la vida con la muerte.

En el centro se encuentra Courbet, mostrando su preciado «perfil asirio», que parece fundirse con el paisaje que está

pintando, contemplado por dos admirados espectadores: un niño inocente y una modelo desnuda. Courbet procedía de un ambiente rural acomodado, y sobre aquella base cultivó su postura de provinciano alborotador llegado a la gran ciudad.

Entre los «accionistas» reunidos a la derecha podemos reconocer a Baudelaire detrás de una mesa, leyendo. Sentado un poco más atrás se encuentra el autor realista y crítico Champfleury. Detrás está el comprometido patrocinador de Courbet, Alfred Bruyas, de perfil; y de frente, el filósofo socialista-anarquista Pierre-Joseph Proudhon. La mujer bien vestida que aparece al fondo, con su marido apenas visible (descritos por Courbet como «aficionados cultivados»), quizá fuera George Sand, que junto con Champfleury desempeñó un papel pionero en el realismo literario.

Identificar a los actores del grupo «cotidiano» de la izquierda, más abigarrado, es mucho más difícil. Debajo de un modelo escultórico en aparente abandono, quizás un san Sebastián o san Bartolomé, vemos a una indigente irlandesa amamantando a su bebé. Reconocemos a otros «tipos», incluidos un enterrador, un comerciante, un obrero, un sacerdote, un rabino con un cofre y un cazador con sus perros. Parece probable que algunos de los tipos fueran retratos encubiertos y poco halagüeños de individuos al servicio del emperador Napoleón III, reconocible como el alicaído cazador. El arte de Courbet era político, antisistema y de izquierdas, y su creador un animal político activo. En 1871, la participación de Courbet en la destrucción de la columna Vendôme, coronada por la estatua de Napoleón I, durante la breve Comuna de París, provocó su encarcelamiento y su posterior destierro.

Se trata de un cuadro excepcional: duro y sin concesiones, de ejecución enérgica y audaz, virtuosa sin caer en el empalago, de colores poco atractivos y que no sigue los principios de armonía que dicta la composición académica. La retórica del realismo consiste en afirmar «así son las cosas», hablando de una manera directa, contemporánea, sin las agradables exhi-

biciones del refinamiento convencional. El realismo es una postura, más que una imitación directa de la naturaleza. Una «alegoría» supone la unión artificiosa de componentes significativos para transmitir un mensaje. La «alegoría» de Courbet es «real» en el sentido de que sus componentes, que no intenta embellecer, están extraídos de la vida que Courbet vivió tanto en el campo como en París.

Al lado de las triunfantes «retrospectivas» oficiales de Ingres y Delacroix, la exposición individual de Courbet no fue un gran éxito. Sin embargo, sedujo por completo al propio Delacroix: «Fui a la exposición de Courbet. Había reducido el precio de la entrada a diez *sous*. Estuve allí durante casi una hora, a solas, y descubrí una obra maestra en el cuadro que le habían rechazado». Al igual que nosotros, Delacroix no sabía si el muro al fondo del taller mostraba un paisaje real o bien uno pintado.

Ocho años más tarde, las jóvenes grandes figuras de la vanguardia y sus partidarios, para los cuales Courbet era un ejemplo brillante, también tropezaron con el rechazo de sus obras por parte del jurado del Salón. Sin embargo, convencieron al conservador Napoleón III para que fundara un *Salon des Refusées* donde el público pudiera ver qué tipo de obras se habían excluido. La más provocadora de todas las pinturas de la exposición alternativa era *Le bain*, de Édouard Manet, más tarde conocida como *Le déjeuner sur l'herbe* [Almuerzo en la hierba]. La mayoría de los espectadores no fue capaz de ver más allá del espectáculo licencioso de dos hombres «modernos» vestidos de pies a cabeza, echados en la hierba, con una acompañante totalmente desnuda y otra ligera de ropa. La ropa abandonada con despreocupación y la cesta volcada de la que habían caído la fruta y el pan no apaciguaron precisamente los ánimos de los espectadores.



Édouard Manet, *Almuerzo en la hierba*, 1866

El cuadro desconcertó incluso a Émile Zola, el gran autor y polemista, a quien Manet había retratado en 1868. Zola recurrió a una explicación que vaciaba la obra de contenido: «Desde luego, la mujer desnuda en *Almuerzo en la hierba* está ahí sólo para proporcionar al artista la ocasión de pintar un poco de carne». Sin embargo, unas líneas antes había dado con lo que parece la mejor explicación: «En el Louvre hay más de cincuenta pinturas en las que aparecen mezcladas personas vestidas y otras desnudas, pero nadie va al Louvre para escandalizarse». El ejemplo más obvio es la *Fête champêtre*, atribuida a Giorgione o a Tiziano, en la que dos jóvenes vestidos con ropas de la época del pintor están acompañados por dos mujeres sensualmente desnudas. Más directamente, las posturas de las tres figuras en primer plano del cuadro de Manet están basadas en dos dioses del río y una ninfa acuática reclinada desnuda en la orilla que aparecen en un grabado del *Juicio de*

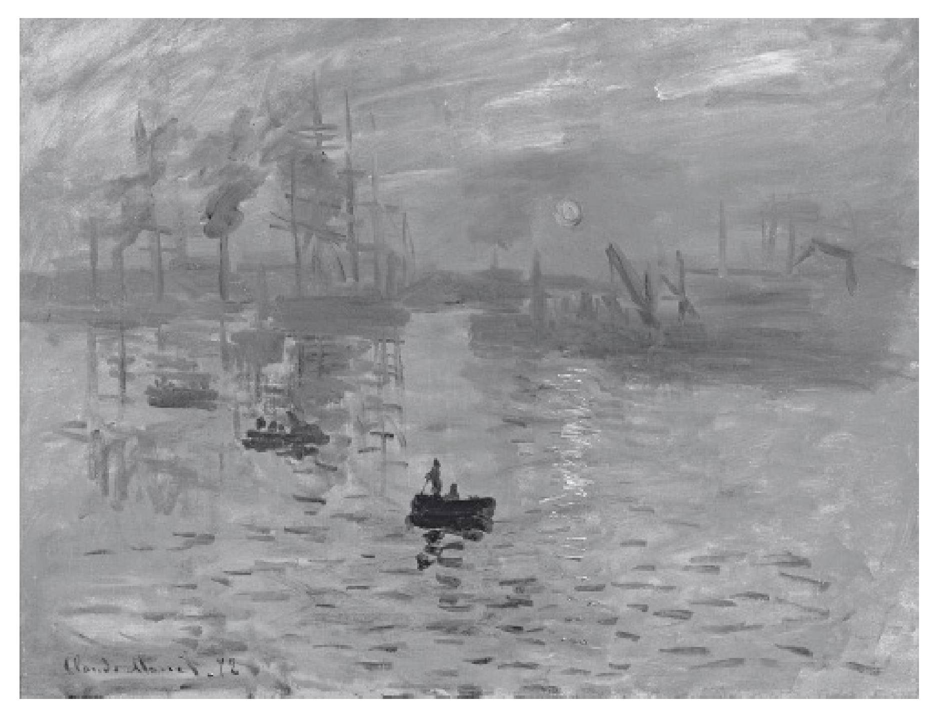
Paris, de Rafael. Manet ha imitado incluso la mirada directa y desvergonzada de la ninfa de Rafael. Ya empezamos a comprender lo que está haciendo. En palabras de Baudelaire, ha elegido un tema «de una naturaleza general y aplicable a todas las épocas», y evita disfrazarlo «con ropajes de la Edad Media, el Renacimiento u Oriente». Como «pintor de la vida moderna» está trasladando al presente una convención de los antiguos maestros. Es, deliberadamente, un cuadro sobre los cuadros y la pintura de la época. El propio Manet era consciente del revuelo que causaría su gesto modernizador.



La técnica era una parte esencial de la actualización. En lugar del suave modelado y los colores tenues de un antiguo

maestro, Manet permite que la pálida piel de la mujer desnuda resplandezca con rotundidad, como si la iluminara un foco, mientras las levitas oscuras de los hombres son planas y negras. La pintura se ejecuta con un esquematismo abrupto. La mujer que está en el río, vestida con un camisón húmedo, no es más que un *ébauche* [un bosquejo tosco], y el paisaje también está esbozado con la velocidad de una improvisación. En resumen, el cuadro parecía inacabado, pero ello forma parte del hecho de ser una representación «del momento», natural y directa.

En 1872, Claude Monet profundizó en la idea de que un cuadro moderno debía ofrecer al espectador sensaciones cautivadoras y aparentemente espontáneas, en una obra que representa un amanecer en el puerto de Le Havre. Sin que el artista se lo propusiera, esta obra tendría una importancia trascendental y daría su nombre a un «movimiento». Como se exhibía en una exposición independiente organizada por la Société anonyme des artistes peintres, sculpteurs et graveurs [Sociedad Anónima de Artistas Pintores, Escultores y Grabadores], el cuadro de Monet necesitaba un título. Monet explicó que «en realidad no se podía considerar una vista de Le Havre, así que les dije: "tituladlo *Impresión*"». Una revista satírica, *Le Charivari*, recogió la reacción burlona de un pintor conservador: «Impresión… desde luego, sí que lo era. Me dije a mí mismo que, como estaba impresionado, debía de haber en aquel cuadro alguna impresión… ¡El papel pintado en estado embrionario está más terminado que esta marina!». Otras críticas mordaces se aferraron al título «Impresión» para condenar aquella pintura cuyos efectos eran aparentemente tan transitorios, insustanciales y subjetivos. Sin embargo, a los artistas el término les pareció apropiado, y lo adoptaron para subrayar la inmediatez que querían transmitir al espectador. Así quedaron bautizados el impresionismo y los impresionistas.

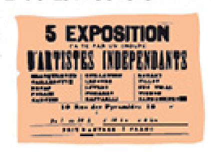


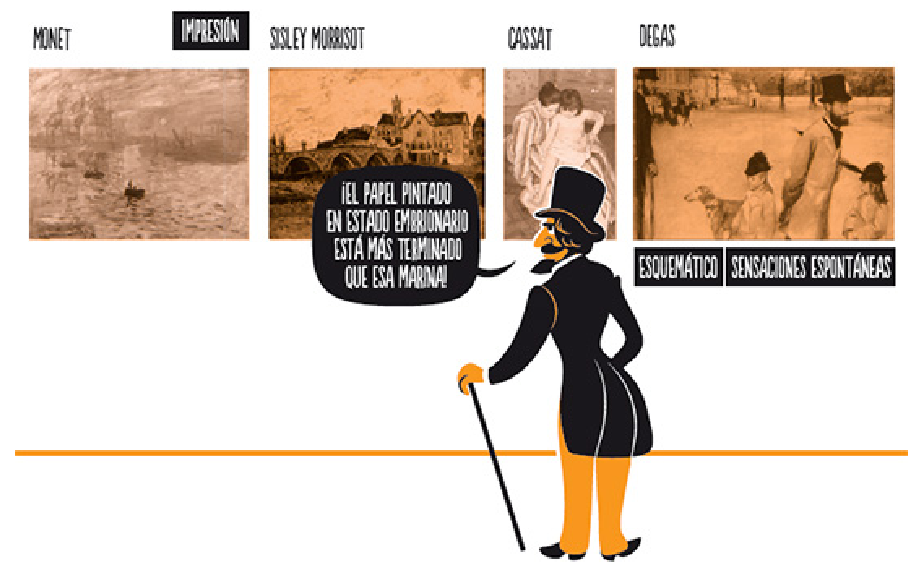
Claude Monet, *Impresión, sol naciente*, 1872

La obra resultaba de aspecto inacabado incluso para lo habitual en Monet. No hay definición lineal de formas ni modelado convencional. En términos de aplicación de la pintura, mástiles, grúas, chimeneas y humo apenas se diferencian. Reconstruimos las formas lo mejor que podemos a partir de la rápida traslación, a base de pinceladas decididas, que hace el pintor de su impresión. El sol redondo y anaranjado penetra a través de la densa atmósfera, veteando el agua y adquiriendo implícitamente temperatura y luminosidad en contraste con los fríos tonos que lo enmarcan a él y a su reflejo. Sólo Turner, al final de su carrera, había llegado a un extremo así de radical pintando con luz coloreada. Las «impresiones» de los impresionistas son tan populares en la actualidad que nos resulta difícil imaginar lo insultantes que esos cuadros debieron de parecerles a los tradicionalistas.

PRIMERA EXPOSICIÓN IMPRESIONISTA

1874





La exposición de 1874, conocida retrospectivamente como la Primera Exposición Impresionista, incluía a treinta pintores de espíritu independiente. A partir de aquel momento se celebraron exposiciones anuales, y en ellas encontramos muchos nombres conocidos, como Cassatt, Cézanne, Degas, Monet, Morisot, Pissarro, Renoir y Sisley. Gauguin participó en 1880. El grupo de los impresionistas constituía una congregación bastante laxa de pintores modernos que trabajaban con estilos variados. Edgar Degas fue la figura dominante en la exposición de 1881, bastante permisiva en cuanto a la forma de pintar la vida moderna. Su propio arte, ciertamente, no era impresionista según la pauta de Monet de pintar con luz coloreada. Como admirador de Ingres, Degas confiaba más bien en el dibujo... pero de una forma espectacularmente nueva.



Su obra *La place de la Concorde* [también llamada *El vizconde Lepic y sus hijas cruzando la place de la Concorde*], pintada en 1875 y modificada posteriormente, es tan desafiante en cuanto a la composición como la *Impresión* de Monet lo era en cuanto al color. El vizconde Ludovic-Napoleón Lepic, de pomposo nombre, delgado como un huso y elegantemente ataviado, pasea por una plaza con el aire despreocupado de un *flâneur*. Sus dos hijas, que quizá no formasen parte de la composición al principio, miran en dirección contraria, al igual que el perro, lo que resulta desconcertante. Las niñas están cortadas abruptamente por encima de las rodillas, creando un efecto que se vio realzado aún más cuando Degas envolvió el bastidor inferior en seis centímetros del lienzo. A la izquierda, un hombre de aspecto lúgubre, algo desdibujado, aparece truncado por la parte superior, inferior y trasera. Entre ellos se abre un espacio vacío. Quizás este recorte arbitrario remitiese a las composiciones fotográficas, pero nadie alardearía de una foto tan «mal» encuadrada. El efecto general se sitúa de alguna manera entre la narración y el retrato de un grupo concebido de una forma muy extraña. Ciertamente habla de la vida moderna, pero es tan enigmático como el *Déjeuner* de Manet, con el que tiene obvias afinidades por el carácter de aparente esbozo de su ejecución. En la actualidad, de algún modo nos parece «bien», quizá porque Degas nos acostumbró a ver de una manera nueva. El vizconde procedía de una distinguida familia militar, pero tenía formación artística. Estuvo activamente involucrado en las primeras exposiciones im-

presionistas y acabó siendo un arqueólogo entusiasta. Su sombrero negro tapa casi del todo una estatua distante que representa la ciudad de Estrasburgo, perdida poco antes frente las fuerzas prusianas y objeto de deshonra nacional. Resulta difícil creer que ese ocultamiento fuese accidental. La plaza se conoció sucesivamente como plaza de Luis XV, de la Revolución, de la Concordia, otra vez de Luis XV y, finalmente, plaza de la Concordia por segunda vez. En ella guillotinaron a miles de personas en 1794. Es una plaza empapada de historia francesa. El vizconde, como Degas y los impresionistas, marcha en busca de su propio camino.

La insustancialidad del impresionismo de Monet era un problema que molestaba a algunos integrantes de la vanguardia tanto como a los tradicionalistas. El propio Monet era consciente de ello cuando emprendió su serie de pinturas de la catedral y los almiares de Ruán en la década de 1890. Pero siguió siendo dogmáticamente antiteórico.



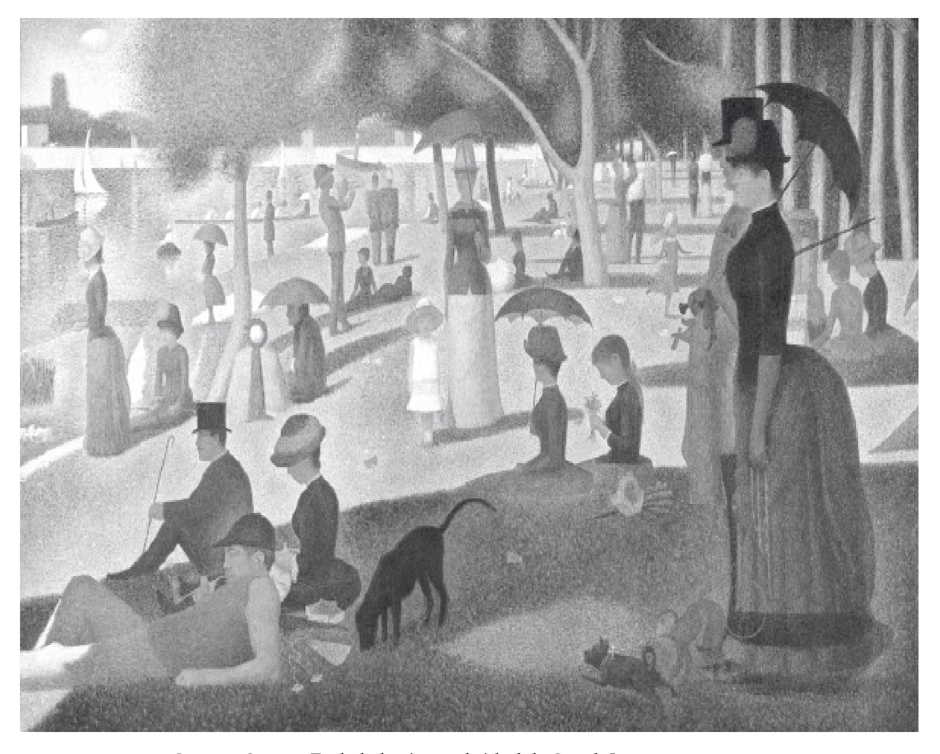
Edgar Degas, *Place de la Concorde*, 1875

El intento más notable de transformar el impresionismo en un sistema cuasicientífico fue el «divisionismo» de Georges Seurat, ejemplificado en lo que se podría considerar su obra-manifiesto: *Tarde de domingo en la isla de la Grande Jatte*, cuya laboriosa ejecución se prolongó desde 1884 hasta 1886. En algunos aspectos, esta obra es un retroceso. De casi dos por tres metros y serena monumentalidad, desafía a las *grandes machines* históricas de la Academia y se aparta de las obras a escala doméstica que habían llegado a convertirse en la norma para los impresionistas. En 1886 dominó el Salón de la Société des artistes indépendants, que Seurat había ayudado a fundar. Cézanne y Gauguin participaron en él.

Vale la pena empezar por el contenido, pues todos los comentarios tienden a desviarse hacia su técnica del color. La burguesía parisina se exhibe al sol de la cuidada isla con sus mejores atuendos de domingo, comportándose con una formalidad afectada que Seurat subraya mediante el uso insistente de perfiles. La escala y la perspectiva de las figuras y los árboles como columnas recuerdan al arte clásico, sobre todo el del Renacimiento. Seurat pertenecía a ese mundo de modales formales pero albergaba ideas anarquistas, y percibimos la ironía con que se burla de los convencionalismos que una clase social emergente exhibe durante una tarde alejada del trabajo, la religión y la política.

Para este tema moderno, la técnica de color es también muy moderna. Seurat ha transformado los brochazos inconexos del impresionismo en un método establecido que aspira a aprovechar las ideas científicas más actuales sobre la percepción del color. Al parecer, su fuente más respetada fue el científico estadounidense Ogden Rood. Seurat pretende mezclar los colores no en la paleta, ni tampoco en el lienzo, sino ópticamente, basándose en la distinción, relativamente nueva, entre primarios sustractivos y aditivos. Los pigmentos trabajan absorbiendo selectivamente los colores del conjunto que forma la luz blanca. Los tres colores primarios básicos de los pigmentos, el amarillo, el rojo y el azul, sustraen cada uno

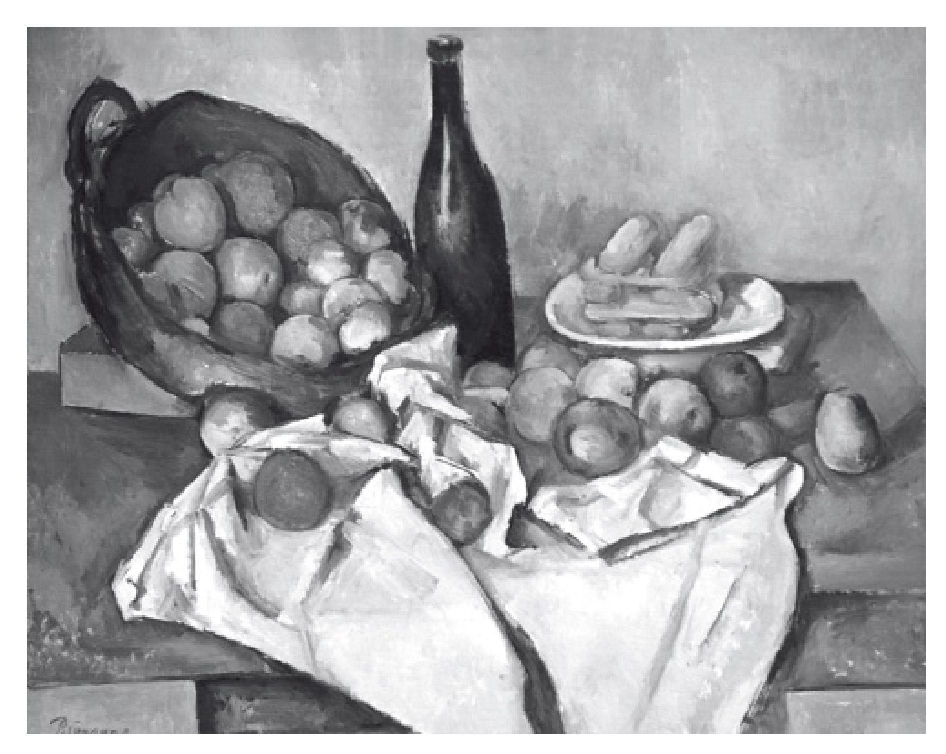
bandas distintas del espectro. Cuanto mayor es el número de pigmentos mezclados, más oscura se vuelve la combinación. Con el empleo de luces coloreadas se realiza una mezcla aditiva de color, y si tal mezcla es suficiente producirá luz blanca. Mediante su técnica de aplicar una multitud de puntos de colores definidos, cada uno reflejando una luz coloreada, Seurat aspiraba a mezclar la luz en el aire y en el ojo del observador. También trabajaba con el contraste de colores complementarios (rojo con verde, azul con naranja), y realzando los bordes oscuros con franjas claras y viceversa. De este modo, lo que él llama «naranja solar» destaca al colocarse ante unas sombras azuladas. Las formas oscuras están rodeadas por halos claros. Aunque el resultado parece menos radiante y luminoso de lo que Seurat deseaba (sobre todo debido al deterioro de los pigmentos más importantes), el enorme lienzo todavía resplandece. También habría que decir que Seurat no aplica en el lienzo una serie de puntos de color uniformes. La dirección de las cortas pinceladas responde a las formas, y por tanto hay una buena cantidad de bosquejo encubierto. Sin embargo sigue siendo un cuadro cautivador, social y técnicamente.



Georges Seurat, *Tarde de domingo en la isla de la Grande Jatte*, 1884-1886

Otros miembros de la Sociedad de Artistas Independientes siguieron caminos distintos. El de Paul Cézanne ha resultado ser uno de los más apreciados y difíciles de describir. Hay una serie de declaraciones que suelen citarse para explicar lo que Cézanne estaba haciendo. Se dice que «quería [...] hacer del impresionismo algo sólido y duradero, como el arte de los museos». «Imaginemos a un nuevo Poussin que toma por única base la naturaleza». «No quiero reproducir la naturaleza, quiero recrearla». «Interpretar la naturaleza en términos del cilindro, la esfera, el cono; ponerlo todo en perspectiva, de modo que cada lado de un objeto, de un plano, retroceda hacia un punto central». Cézanne aparentemente dijo todo esto, sobre todo según relata el pintor Émile Bernard, quien quería enfatizar la naturaleza clásica, poussinista, del trabajo de Cézanne. Los héroes de Cézanne eran escultores (Miguel Ángel por encima de todo), y también Rubens y Delacroix. Al parecer, Cézanne era no-programático y pragmático.

Mirando la *Naturaleza muerta con botella y cesta de manzanas*, que se expuso en París en 1895, podemos percibir la firmeza con que definió los contornos, y las atrevidas pinceladas sueltas y breves, los sombreados y los arcos quebrados de color impactante, y cómo todo ello da a los objetos una cualidad casi física… pero nos resulta difícil explicar por qué. ¿Cómo es que la grieta descendente del tablero de la mesa, a la izquierda de la cesta, consigue reafirmar el contenido caído de la misma? ¿Por qué es tan adecuado que la botella de vino se incline hacia la cesta? ¿Por qué la línea superior del borde más cercano de la mesa, a la derecha, ayuda a que la única fruta que está aislada y sola (¿una pera?) remate el conjunto de una manera tan efectiva? ¿Cómo consiguen las arrugas rígidas de la tela blanca que las manzanas parezcan tan rosadas y definidas? ¿Por qué las galletas así apiladas son tan tangibles? De alguna manera, las vivas pinceladas se convierten en un agente activo en el acto de ver, al igual que Cézanne contempló largamente y con intensidad la arquitectura de este cuadro artificioso, creando la estructura a base de color. Nosotros también necesitamos mirar con intensidad, unirnos a Cézanne en su exploración visual, conscientes de que su manera de ver y representar sigue siendo provisional. Siempre queda lo que él llamaba un «residuo de lo inexplicable». De nuevo se redefine la tarea del espectador.



Paul Cézanne, *Naturaleza muerta con botella y cesta de manzanas*, 1895

El ennoblecimiento de las cosas sencillas era un aspecto fundamental del legado de Courbet y de Champfleury. Lo «primitivo» y lo «alternativo» podían ser sencillos y franceses, o bien exóticos en tiempo y lugar. Vincent van Gogh, al igual que otros artistas en la estela de las revoluciones realista e impresionista, apuntaba en ambas direcciones. Fue la búsqueda de algo sencillo, básico y sincero, tras pasar dos años en el sofisticado París, lo que llevó al holandés Van Gogh, antiguo marchante de arte y misionero, a la ciudad sureña de Arles en febrero de 1888. Allí esperaba recuperar la salud, renovar su visión artística y encontrar una colonia de artistas de ideas afines a las suyas. Así fue a vivir a una casita amarilla en una esquina de la place Lamartine, en el número 2. Y ese fue el comienzo de dos años de intensa creatividad, alegría, esperanza, angustia y problemas mentales. De entre sus conocidos parisinos, el primero que quiso visitarlo fue Paul Gauguin. Van Gogh empezó entonces a hacer planes entu-

siastas y pintó un cuadro de su famosa serie de *Girasoles* para la habitación del amigo. El 17 de octubre de 1888 escribió a Gauguin sobre un cuadro de su propio dormitorio:

> Y he pintado, de nuevo como decoración personal, un lienzo del número 30 de mi dormitorio con los muebles de madera blanca que ya conoces. Sí, bueno, me ha divertido enormemente pintar ese interior tan desnudo. Con una sencillez a lo Seurat. Con colores planos, pero con pinceladas gruesas, muy empastadas, las paredes de un lila claro, el suelo de un rojo irregular y desvaído, las sillas y la cama amarillo cromo, las almohadas y las sábanas verde limón muy claro, la colcha rojo sangre, la mesita de noche naranja, el lavabo azul, la ventana verde. He querido expresar el «máximo reposo» con todos esos tonos distintos, ya ves, entre los cuales el único blanco es la pequeña nota que da el espejo con un marco negro (para incluir también el cuarto par de complementarios).

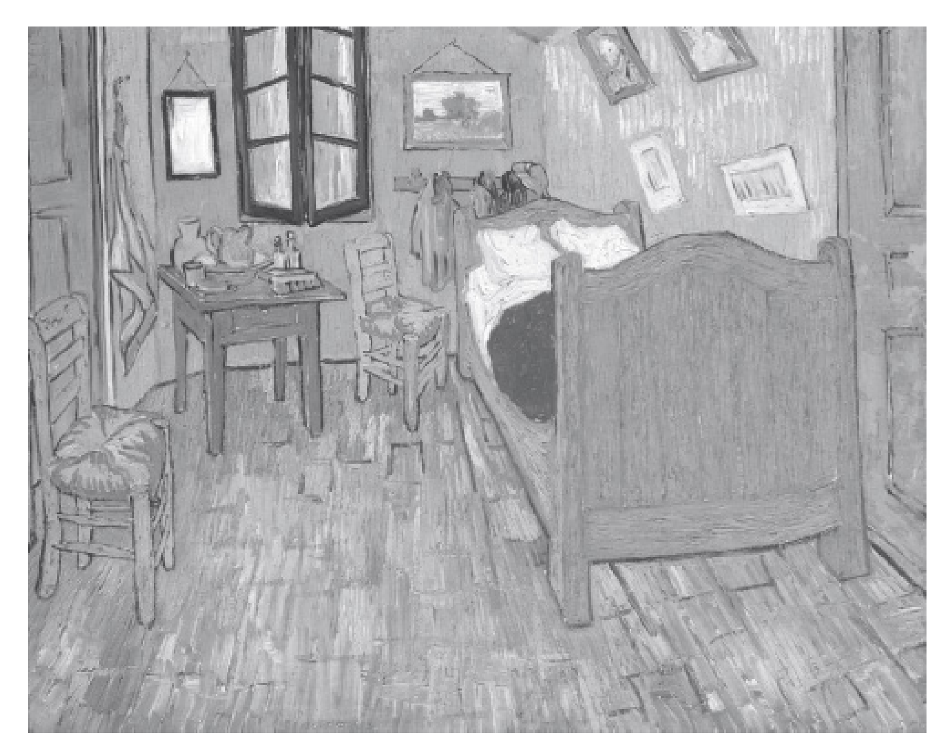
Esta primera versión se estropeó en una inundación y el artista empezó una segunda, que actualmente se encuentra en Chicago, muy similar a la primera pero con el suelo de un tono más claro. Los colores no se correspondían literalmente con la realidad; los asignaba para captar la esencia emocional de la habitación mediante parejas de «opuestos» que se realzaban entre sí: lila y amarillo cromo, verde limón y rojo, naranja y azul, y negro y blanco. Cada uno de los componentes de color principales está colocado dentro de unos contornos enérgicos, de modo que resuenen como instrumentos diferenciados que interpretan un pasaje melódico en una banda musical. El interés de Van Gogh por los planos de color lisos y perfilados encontró estímulo en las xilografías japonesas, que le descubrieron también formas alternativas de representar el espacio.

El espacio de la *La habitación de Van Gogh en Arles* no habría conseguido la aprobación de ningún teórico de la perspectiva, pero es menos excéntrico de lo que parece. La pared del fondo realmente estaba torcida y en ángulo. Los muebles ocupan el espacio con una convicción mucho más obstinada que si hubieran sido presentados con perfecta exactitud geométrica, pero no se violan las reglas de manera extrema. La innovación más clara es el diseño del suelo en la base del marco, que se alza en diagonal hacia el borde derecho cuando el pintor

gira la mirada para abarcar el máximo posible de aquel espacio angosto.

Llegó Gauguin, pero la relación se deterioró con rapidez; hasta tal punto que culminó en el legendario incidente en el cual Van Gogh acabó con un trozo de oreja cortado, probablemente en un acto de automutilación. En cualquier caso, Gauguin volvió a París y el sangrante Van Gogh fue hospitalizado.



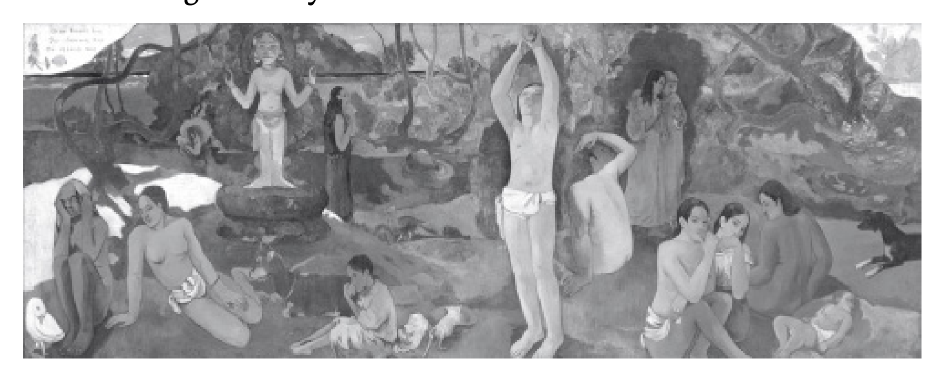


Vincent van Gogh, *La habitación de Van Gogh en Arles*, 1889

A los roces personales entre ambos subyacían visiones distintas del arte. Para Van Gogh, un cuadro recrea espontáneamente la experiencia visual de un color y un espacio perfeccionados con el fin de transmitir emoción. Paul Gauguin buscaba una visión más sintética, en la cual la memoria actuase como filtro, construyendo sentidos de una manera simbólica. La búsqueda personal de una clave «primitiva» en el arte «real» y de una sociedad «salvaje» lo llevó a Tahití en 1891. Después de un breve regreso a París, de 1893 a 1895, Gauguin volvió a los Mares del Sur para el resto de su vida, sin encontrar nunca la satisfacción duradera que buscaba.

Como Courbet y Seurat, Gauguin realizó lo que se podría considerar un cuadro-manifiesto; en realidad, un manifiesto de la condición humana. *¿De dónde venimos? ¿Qué somos? ¿Adónde vamos?*, pintado en 1897, mide casi cuatro metros de largo y tiene forma de friso, a la manera de una talla de madera policromada. Esto no proporciona una guía completa de

su simbolismo pero Gauguin sí dejó caer algunas pistas, incluyendo una indicación de que debía leerse a partir de la izquierda. Dijo que la anciana arrugada de la izquierda, que se «aproxima a la muerte», parece «reconciliada y abandonada a sus pensamientos», y que el extraño pájaro blanco que está a sus pies «representa la futilidad de las palabras», cosa que nos hace pensar que los significados no son evidentes. La mujer joven y guapa que mira al pájaro es de un tipo recurrente en las pinturas tahitianas de Gauguin y en su vida sexual. La diosa azul luminosa representa lo que el pintor llamaba «el más allá». La mujer escultural que se estira para coger una manzana que está en lo alto puede aludir al pecado de Eva. A la izquierda, un niño «inocente» muerde la manzana prohibida. La figura sentada (¿un hombre?) vista desde atrás podría estar inspeccionándose la axila en busca de señales de pubertad. Las dos muchachas más jóvenes, que nos observan seductoramente, componen junto con el joven más oscuro una especie de *fête champêtre* tahitiana. El niño dormido significa una nueva vida, pero su sueño profundo prefigura la muerte. El tono es enigmático y fatalista.



Paul Gauguin, *¿De dónde venimos? ¿Qué somos? ¿Adónde vamos?*, 1897

El dibujo es mucho más «salvaje» que el de cualquiera de las obras que pintó Van Gogh. Los colores planos y el espacio ilógico están más separados aún del naturalismo. Como el *Taller* de Courbet, el cuadro de Gauguin es una alegoría, pero su única concesión a la realidad es la verdad interna del propio diagnóstico del artista sobre la condición humana en su isla

«paradisíaca». Por algo afirmó que «este lienzo no sólo sobrepasa todos los que hice antes, sino que nunca haré nada mejor… ni parecido siquiera». Se dice que intentó suicidarse tras completarlo.

Gauguin también hizo esculturas; sorprendentemente, realizó algunas tallas de madera «primitivas» que no podían haber chocado más con la corriente clasicista del momento. Pero el mayor desafío público a la ortodoxia clásica provino de un escultor inmerso en la gran tradición, aunque no supeditado a ella. Auguste Rodin llevó a cabo un diálogo visual profundo con Miguel Ángel y la antigua escultura, buscando un medio de esculpir la figura humana que le hablase a su propia época. Y por eso mismo se enfrentó a una enorme oposición.

Los burgueses de Calais de Rodin fue un encargo oficial, y representa un tema histórico, pero decididamente no lo hace a la manera tradicional. Tras un concurso que tuvo lugar en 1894, la ciudad de Calais encargó a Rodin que esculpiera un monumento conmemorativo del sacrificio de sus ciudadanos, los acontecimientos de 1346 que se relatan en las *Crónicas* de Jean Froissart. Cuenta este que el rey inglés, Eduardo III, decidió matar de hambre a la ciudad de Calais para someterla durante un asedio, y luego decretó que seis ciudadanos destacados debían «salir con la cabeza descubierta, descalzos y con las piernas desnudas, en camisa y con sogas en torno al cuello, con las llaves de la ciudad y del castillo en las manos». Froissart relata entonces que:



Auguste Rodin, *Los burgueses de Calais*, 1884-1889

> El burgués más rico de toda la ciudad, llamado Eustache de Saint-Pierre, se levantó y dijo abiertamente: «Señores, grandes y pequeños, sería una gran desgracia que muriese tanta gente como vive en esta ciudad, por hambre o por otra causa, cuando existen los medios para salvarlos. Creo que uno o más de nosotros alcanzará gran mérito ante Nuestro Señor protegiéndolos de tal desgracia... y yo seré el primero en poner la vida en juego».

Siguieron su estoico ejemplo otros cinco burgueses ilustres. Al final, el vencedor les perdonó la vida.

Las maquetas de Rodin para el monumento despertaron hostilidad. El ayuntamiento esperaba un grupo heroico, con Eustache en la cima de la composición. Rodin respondió:

> Vuelvo a leer las críticas... que mutilarían por completo mi obra; si las cabezas formasen una pirámide (siguiendo el método de Jacques-Louis David) en lugar de un cubo (líneas rectas), eso significaría someterme a la ley de la Academia. Estoy absolutamente en contra de ese principio, que ha prevalecido desde comienzos de este siglo pero está en contradicción directa con las grandes épocas anteriores y produce obras frías, estáticas y convencionales.

Rodin ganó la batalla para el uso del «cubo», pero no la de eliminar el pedestal.

> Yo quería que estuvieran colocados encima de las piedras del pavimento, o incluso sujetos a ellas, en la plaza, frente al ayuntamiento de Calais, de modo que pareciera que acababan de salir para dirigirse al campamento enemigo. De esa forma se habrían mezclado, tal y como ocurrió en la realidad, con la vida cotidiana de la ciudad.

El heroísmo de las figuras de Rodin no es convencional, sino que reside en la tragedia humana. El barbudo Eustache, tranquilo y melancólico, aparece rodeado de sus compañeros de sacrificio, cada uno reaccionando de una manera distinta, así como Leonardo había caracterizado de modo distinto los «estados emocionales» de los discípulos en su *Última cena*. Las posturas y expresiones, como ocurre con Miguel Ángel, brotan de un estado interior. Jean d'Aire, erguido y resuelto, sostiene las llaves ante sí; Andrieu d'Andres se sujeta la cabeza con las manos; el más joven, Jean de Fiennes, irradia inocencia y aplomo. Cubren todo el espectro de emociones. Rodin no cuenta la historia, no los vemos salir de la ciudad; más bien están reunidos para representar su escena sacrificial dentro de un cubo de dolor.

Las superficies no se han pulido hasta suavizarlas a la manera clásica, sino que rinden testimonio de la urgencia expresiva con que Rodin golpeaba y rebanaba la cera con la que se hizo el molde del bronce. Las superficies captan la luz en fragmentos irregulares. Acababa de nacer un nuevo tipo de escultura.

Hemos presenciado la llegada de la vida moderna al arte a gran escala. Los temas narrativos consagrados por la tradición, los que se consideraban apropiados para el arte más elevado, estaban siendo reemplazados por los temas cotidianos que siempre se habían confiado a los más modestos pintores de género. Esta evolución venía acompañada de estilos modernos más atrevidos, que violaban las normas formales y coloristas de las academias.

Aunque la reformulación de las relaciones entre artista y espectador se ha relatado aquí tan sólo a través de obras maestras de artistas franceses, eso no quiere decir que no hubiera ocurrido nada importante en otros lugares. Sin embargo, tenemos que reconocer que los movimientos más decisivos para el cambio se manifestaron con mayor vigor en Francia en la última mitad del siglo XIX. No es fácil explicar por qué.



8

NUEVOS EXTREMOS

Del *Manifiesto del Futurismo* (1909), del escritor Filippo Marinetti:

1. Queremos cantar el amor al peligro, el hábito de la energía y la temeridad. [...]

4. No tenemos inconveniente en declarar que el esplendor del mundo se ha enriquecido con una nueva belleza: la belleza de la velocidad. Un automóvil de carreras, con su caja adornada de gruesos tubos que se dirían serpientes de aliento explosivo... Un automóvil de carreras que parece correr sobre metralla es más hermoso que la *Victoria de Samotracia*.

8. Estamos en el promontorio más alto de los siglos... ¿Por qué mirar atrás, desde el momento en que no es necesario romper los velos misteriosos de lo imposible? El tiempo y el espacio han muerto ayer. Vivimos ya en lo absoluto, puesto que hemos creado la eterna velocidad omnipresente.

9. Queremos glorificar la guerra —única higiene del mundo—, el militarismo, el patriotismo, la acción destructora de los anarquistas, las hermosas ideas que matan y el desprecio a la mujer.

10. Deseamos demoler los museos y las bibliotecas, combatir la moralidad y todas las cobardías oportunistas y utilitarias.

11. Cantaremos a las grandes multitudes agitadas por el trabajo, el placer o la rebeldía; a las resacas multicolores y polifónicas de las revoluciones en las capitales modernas; a la vibración nocturna de los arsenales y las minas bajo sus violentas lunas eléctricas, a las glotonas estaciones que se tragan serpientes fumadoras; a las fábricas colgadas de las nubes por las maromas de sus humos; a los puentes como saltos de gimnastas tendidos sobre el diabólico cabrillear de los ríos bañados por el sol [...].

Los individuos creativos no siempre encajan en los moldes que tanto agradan a los historiadores. Edvard Munch era un individuo de este tipo, según él mismo decía, y creó en Oslo uno de los grandes iconos del «arte moderno». De acuerdo con el capítulo anterior habríamos podido esperar que tal acontecimiento ocurriera en París; no fue así, aunque, por otra parte, París tuvo su influencia en Munch. En su primera estancia en la capital francesa, en 1889, el pintor descubrió lo que esta ciudad podía ofrecer, incluyendo las expresivas manipulaciones de la forma, el color y el espacio llevadas a cabo por Van Gogh y Gauguin.

Munch buscaba una manera de pintar que expresara la angustia que formaba parte de su personalidad. Siempre fue consciente de estar al borde del abismo de la locura. No esca-

sean sus declaraciones en este sentido: «Los ángeles del miedo, el dolor y la muerte estuvieron a mi lado desde el día que nací». «Heredé dos de los enemigos más espantosos de la humanidad: la tuberculosis y la locura». El espectro de la mala salud física y mental lo acompañó toda su vida. Como Van Gogh, tenía un punto de vista cerebral del funcionamiento del arte.



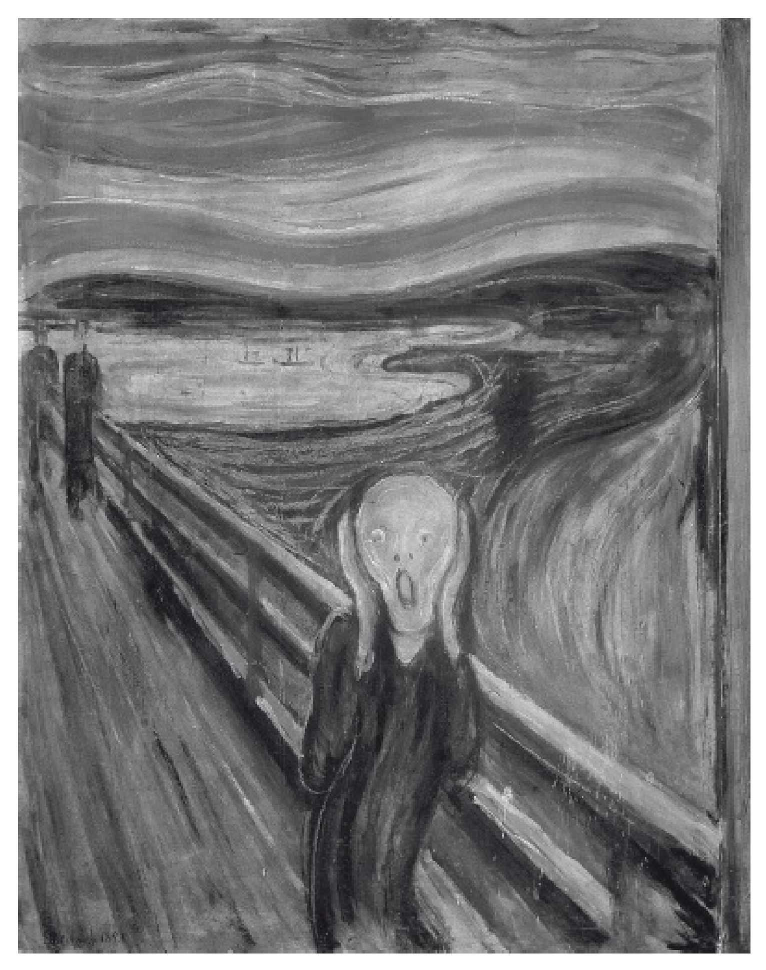
Su cuadro más conocido es, por supuesto, *El grito*, aunque una mejor traducción del título que le puso el propio Munch sería *El grito de la naturaleza*. Sobre ello escribió poéticamente en el marco de la versión de 1895.

> Iba caminando con dos amigos por el paseo —el sol se ponía—, el cielo se volvió de pronto rojo, yo me detuve, cansado, me apoyé en una baranda —sobre la ciudad y el fiordo azul oscuro no veía sino sangre y lenguas de fuego—, mis amigos continuaban la marcha y yo seguía detenido en el mismo lugar, temblando de miedo —y sentía que un alarido infinito penetraba toda la naturaleza—.

Los dos amigos aparecen a la izquierda del cuadro, andando por un puente o viaducto que pasa por encima de una ensenada del mar oscuro. Sin embargo, en la versión de 1893 parece que caminan hacia la figura que grita. El cielo es rojo como la sangre, no tanto una impresión meteorológica como la evocación de un estado mental. Las agresivas vetas diagonales de pintura que trazan la carretera y la barandilla contrastan con las curvas naturales de la tierra, el agua, el aire y el fuego. El impacto de Gauguin es evidente en el lenguaje pictórico.

La figura que grita representa a Munch, pero no es un retrato. El alma del artista está prisionera en una silueta casi fetal, o como se ha insinuado en alguna ocasión, parecida a la de una momia peruana que este quizá viera en París o Florencia. Las momias peruanas (con las órbitas de los ojos huecas y la boca abierta) se sujetaban la cabeza con ambas manos. Las que se hallaban en París ya habían sido emuladas, con mayor precisión incluso, en la obra *¿De dónde venimos?*, de Gauguin.

Existen cuatro versiones del *Grito* realizadas con técnicas diferentes: dos en pintura y técnica mixta, en 1893 y 1910, y dos en pastel, de 1893 y 1895. Que Munch pudiera realizar estas cuasicopias sin que entre ellas exista una pérdida significativa de potencia desmiente la idea de que el cuadro original se ejecutase en un arrebato de terror irracional. El terror era genuino, pero estaba canalizado mediante un pleno control de las técnicas artísticas.



Edvard Munch, *El grito*, óleo, 1893

A continuación, en el siglo XX, tiene lugar una serie de iniciativas que buscan definir el verdadero papel del arte, a menudo llevando sus posibilidades al límite. Nos encontramos diversos movimientos e «ismos»: cubismo, fauvismo, expresionismo, futurismo, dadá, surrealismo, De Stijl, expresionismo abstracto y minimalismo, por nombrar unos cuantos.

Al abordar esta plétora de movimientos redefinitorios omitiremos muchas cosas, pero nuestra estrategia de buscar cambios radicales en el eje artista-obra-espectador nos dirigirá hacia las innovaciones más importantes.

El espacio y el tiempo se hallan profundamente integrados en las nuevas miradas artísticas. La idea de la pintura como una especie de ventana había persistido desde el Renacimiento hasta finales del siglo XIX. Cézanne, Van Gogh, Gauguin y Munch introdujeron algunas distorsiones importantes en el cristal, pero el marco seguía ahí. La disolución del concepto estándar de pintura la consiguieron conjuntamente Pablo Picasso y Georges Braque en París entre 1910 y 1912, mediante su invención de lo que acabaría recibiendo el nombre de *cubismo*. Picasso y Braque abandonaron el punto de vista fijo y la definición de la forma a través de contornos y sombreados continuos. Ya no veían el objeto como algo sujeto a un tiempo y un espacio determinados. De este modo llevaron a cabo una revolución que, a su manera, fue tan profunda como la de la relatividad en la física. Está comprobado que ambos seguían con atención lo que ocurría entonces en las matemáticas y la física, especialmente en lo relativo a la geometría multidimensional de Henri Poincaré y a la redefinición de las relaciones entre espacio, tiempo, energía y masa en la teoría de la relatividad de Einstein. La relación entre las nuevas ciencias y el cubismo no es tan directa como la que existe entre la óptica y la perspectiva lineal; Picasso y Braque más bien estaban al corriente de las nociones y representaciones populares de las nuevas ideas y las adaptaron a su objetivo de forjar un nuevo tipo de realidad en el arte. Las obras que sentaron las bases del cubismo (sobre todo las naturalezas muertas y los retratos) hacían estallar las múltiples superficies representadas de un modo muy parecido a las ilustraciones del *Traité élémentaire de géometrie à quatre dimensions* [Tratado elemental de geometría en cuatro dimensiones] de Esprit Jouffret, de 1903.

Sin embargo, la intención de los dos pintores no era ilustrar la ciencia; Picasso y Braque fracturaban los contornos y planos de los objetos como si forma y espacio hubieran sido aplastados y reconstruidos en un orden diferente. Objetos y fondos se organizan en una serie de fragmentos angulosos,

superpuestos e interpenetrados. Se percibe la presencia de Cézanne en la atención que Picasso otorga a la definición de planos angulares con pinceladas rotundas.

La obra seleccionada a continuación, de una etapa tardía de la carrera de Picasso, emplea el punto de vista extremo adoptado por el cubismo en las formas, pero es mucho menos cerebral. El *Guernica* es otro cuadromanifiesto a gran escala; en este caso, un manifiesto del papel de Picasso como líder del arte moderno y, más tarde, como patriota español. Al haber sido fotografiadas las distintas etapas de su ejecución, el cuadro representa también al artista en una actuación consciente de su propio papel como genio autónomo.

A principios de 1937, representantes del gobierno republicano español, entonces en guerra contra las fuerzas nacionales del general Franco, se pusieron en contacto con Picasso. El gobierno quería que el pintor realizase una obra propagandística para el pabellón español de la Exposición Internacional de París, que iba a celebrarse ese mismo año. En abril, la ciudad vasca de Guernica, un lugar sin especial importancia estratégica, fue salvajemente bombardeada en nombre de Franco por las fuerzas aéreas fascistas alemanas. Picasso reaccionó a esa matanza gratuita ejecutando un lienzo de tamaño monumental, de más de siete metros de largo.

En la obra se representa a ocho víctimas de las bombas fascistas: dos animales, un guerrero destrozado y cuatro mujeres que gritan, una de ellas sosteniendo en los brazos un niño muerto. Una nueva matanza de los inocentes. Picasso emplea un suelo de mosaico como escenario plano para sus personajes. Empezando por la parte superior izquierda vemos que el más español de los animales, el toro, nos mira desesperado, con ambos ojos de frente. Junto al toro se bosqueja la silueta de una paloma chillando, de perfil. Bajo el toro vemos a una mujer, también de perfil, contorsionada en el paroxismo del dolor mientras sostiene en brazos a su bebé destrozado. En la parte superior, una cruda bombilla eléctrica brilla como un

ojo de mirada incendiaria, en contraste con la modesta lámpara de aceite que una mujer atrapada sujeta mientras se asoma por la pequeña ventana de una casa en llamas. Un caballo agoniza atravesado por una lanza; su cuerpo parece hecho de recortes de periódicos, pintados esquemáticamente, y a sus pies se esparcen los fragmentos huecos de un guerrero caído, con la mano agarrotada por el *rigor mortis* empuñando su espada rota. Una de las tres mujeres de la derecha parece haber salido tambaleándose de la casa en llamas, dentro de la cual sus compañeras sufren una muerte espantosa.



Pablo Picasso, *Guernica*, 1947

Los negros, grises y blancos son como los de las fotografías de la prensa: sombríos y documentales. Sin embargo, el cuadro no es una ilustración de Guernica en ningún sentido específico. Es una protesta en nombre de las víctimas indefensas de los crímenes de guerra. El propio Picasso se mostraba contrario a la realización de un análisis iconográfico detallado de tipo académico: nos invita a hacer nuestra interpretación personal de esa casa de los horrores.

El gran rival de Picasso como abanderado de un nuevo estilo en la pintura era Henri Matisse. La competencia entre ambos era semejante a la de Delacroix e Ingres, aunque el respeto que se tenían uno al otro los influyó mutuamente en la creación de sus estilos respectivos. Las poéticas pictóricas de ambos artistas eran radicalmente distintas. En contraste con

la expresión visual irregular, que fue el sistema (entre otros muchos) que Picasso empleó durante más tiempo, Matisse era de la opinión —como Delacroix— de que la pintura debía ser un «festín para los ojos».

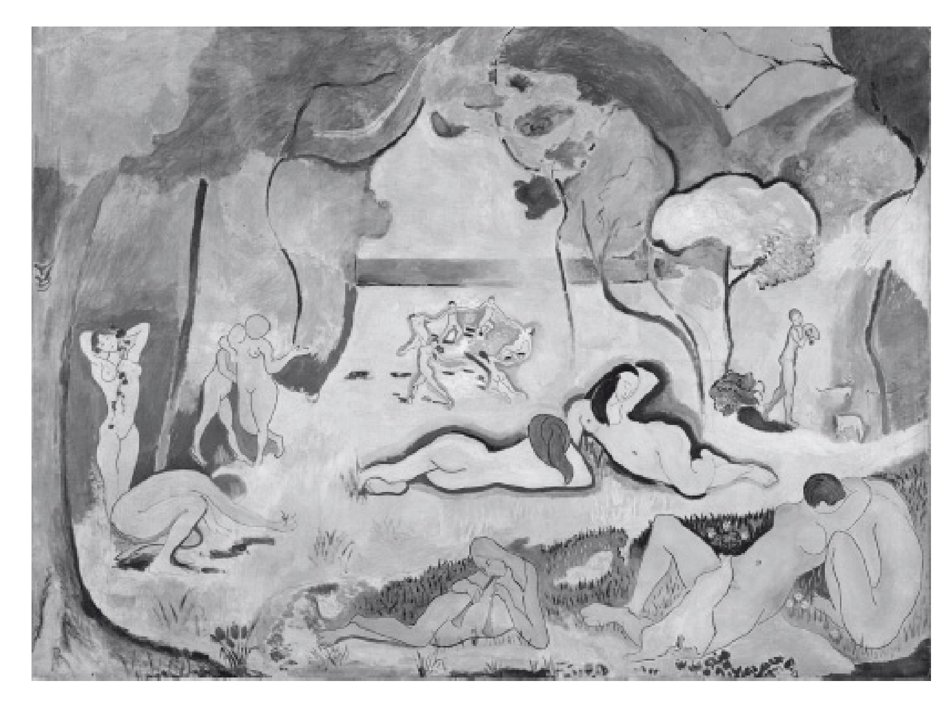
> Sueño con un arte equilibrado, puro, tranquilizador, sin temas inquietantes ni turbadores, que sirva a cualquier trabajador, intelectual, hombre de negocios o artista, como lenitivo, como calmante cerebral, como una especie de buen sillón que le relaje de sus fatigas físicas.

Nos equivocaríamos, sin embargo, si interpretásemos esto como fácil autocomplacencia. Matisse aspira a un nuevo nivel de disfrute mediante una pintura basada en un vocabulario pictórico extremo; un estilo muy novedoso de sillón. Cuando Matisse apareció en la escena artística parisina junto a pintores de ideas afines, en 1905, antes de que Picasso hubiese encontrado su voz cubista, las libertades que se tomaban con el color, la forma y el espacio eran tan extremas que un crítico los describió como *fauves*, «bestias salvajes». Su uso del color parecía arbitrario y anárquico; su dibujo, primitivo; sus espacios, incoherentes. Como los cubistas, los fauvistas emergieron de la sombra de Cézanne, pero se fijaron en el color del viejo pintor antes que en su dibujo estructural.

Con casi dos metros y medio de ancho, la obra fundamental de Matisse, *Le bonheur de vivre* [La alegría de vivir], realizada en 1905-1906, es una *grande machine* dentro de la tradición con la que estamos familiarizados. Es conservadora y a la vez revolucionaria. Mantiene la idea del cuadro como ventana; dibuja suntuosamente sobre precedentes históricos y, en general, mira hacia el género antiguo y lleno de referencias de la *fête champêtre*. El corro de figuras danzantes remite, sorprendentemente, al cuadro de Ingres *La edad de oro*, que formó parte de la exposición dedicada a su obra en 1905. El escenario en su conjunto está basado en un grabado de Agostino Carracci de finales del siglo XVI, de tema amoroso en un entorno campestre. Desde un punto de vista revolucionario, su uso del color es menos naturalista aún que el de Munch. Los rojos arden allá donde lo decide Matisse para que su pintura cante.

Los halos oscuros en torno a las «odaliscas» de la parte central hacen referencia a las técnicas ópticas de Seurat, pero aquí se usan para aprovechar su impacto colorista independiente. El ritmo se impone por encima del espacio cuando Matisse lo decide. Cuando requiere una euforia soleada, sencillamente aplica un amarillo vivo. *La alegría de vivir* fue adquirida por Gertrude y Leo Stein, dos americanos radicados en París que estaban atesorando una colección de arte compuesta de obras de casi todo el que fuese alguien importante en la vanguardia, incluido Picasso, quien en 1907 respondió competitivamente al innovador lienzo de Matisse con su perturbador *Les demoiselles d'Avignon* [Las señoritas de Avignon]. Otras voces se alzaron clamorosamente en defensa del nuevo arte, pero ninguna como la del bigotudo poeta y exaltado portavoz literario de los futuristas italianos, Filippo Marinetti. El movimiento futurista abarcaba una arquitectura visionaria, una música cacofónica, una literatura desenfrenada, una pintura dinámica y una escultura explosiva. Los manifiestos de Marinetti son electrizantes a la vez que aterradores. Resultan repelentes por su machismo exagerado, su sexismo, su intolerancia y su tendencia destructiva, cualidades que explican en gran medida el posterior alineamiento de Marinetti con el fascismo.


VOCABULARIO PICTÓRICO JUBILOSO
MATISSE



Henri Matisse, *La alegría de vivir*, 1905-1906

Los futuristas publicaron una serie de declaraciones apasionadas, entre las que se incluyen los manifiestos técnicos de pintura y escultura de Umberto Boccioni, el miembro más creativo y versátil del grupo. Sus enérgicos escritos estaban generosamente salpicados de frases nuevas impresas en mayúsculas: DINAMISMO UNIVERSAL, INTERPENETRACIÓN DE PLANOS, INFINITO PLÁSTICO EXTERIOR E INTERIOR, TRASCENDENTALISMO FÍSICO, ESPACIO INVISIBLE ENVOLVENTE. El tono era científico, pero en un sentido más poético que técnico.

Boccioni y sus colegas se sumergieron en el aura del nuevo espacio-tiempo de la física, pero traducida a algo que era más psicológico que matemático. Los pintores más destacados, entre ellos Giacomo Balla y Gino Severini, adaptaron las formas y espacios fragmentados del cubismo para expresar la dinámica de figuras y objetos en estridente movimiento. Boccioni fue capaz de llevar la visión dinámica de sus pinturas a la escultura. En su obra *Desarrollo de una botella en el espacio* consigue que un material sólido como el bronce exprese, o al me-

nos sugiera, una serie de relaciones. Forma, espacio y luz se evocan como energías interpenetradas en lugar de como entidades físicas separadas. Los espacios ocupados por la botella y el observador se funden interactivamente a medida que el interior y el exterior de la botella se integran en el medio que los rodea. Se nos invita a ver la botella desenvolviéndose en el espacio-tiempo. Boccioni quería representar «la prolongación de la botella en el espacio, un espacio que sea palpable, estructurado y plástico».



Umberto Boccioni, *Desarrollo de una botella en el espacio*, 1913

El derrocamiento radical y revolucionario del orden establecido caracterizó los dos movimientos internacionales más importantes de la segunda y tercera décadas del nuevo siglo: dadá y surrealismo. No resulta sorprendente que hubiera tendencias políticas extremas implicadas, aunque en el caso de estos dos movimientos no era el incipiente fascismo de los futuristas sino el anarquismo defendido por los dadaístas y el comunismo asociado con los surrealistas.

Con dadá es más fácil determinar a qué se oponían sus protagonistas: estaban contra el pasado y contra el *statu quo*. Estaban contra el «arte» y los «artistas». No les gustaban las técnicas habituales. Su norma era que no había normas. Eran seriamente absurdos. El propio nombre de *dadá* no tenía sentido. Esta tendencia no se centró inicialmente en París, sino en el Zurich de la guerra y en Nueva York. Su defensor literario más notorio fue el escritor rumano y escandaloso actor de *performances* Tristan Tzara. Su dadá

> expresa el conocimiento de un egoísmo supremo, en el cual las leyes decaen. Cada página debe explotar, ya sea por una seriedad profunda y pesada, el torbellino, el frenesí poético, lo nuevo, lo eterno, la broma apabullante y el entusiasmo por los principios, o bien por la forma en que está impresa. Por una parte, un mundo vacilante en vuelo, comprometido con el carillón del infierno, y por otra, los hombres nuevos.

La «sucursal» neoyorquina de dadá se hizo famosa por la presencia anárquica de Marcel Duchamp y su famosa *Fuente* convertida en icono. En 1917, Duchamp envió su urinario de fabricación industrial a la Sociedad de Artistas Independientes de la ciudad, tumbado boca arriba y firmado descuidadamente R. MUTT. Y aunque no exponerlo fuera contrario a las normas de la Sociedad, ésta rechazó la obra. En la actualidad la *Fuente* se considera definitoria del siglo XX, el «ready-made» fundacional. Su rechazo, como el del *Déjeuner* de Monet, fue lo que le dio fama. *El Hombre Ciego*, el periódico de los dadaístas, clamaba en un editorial «que el señor Mutt fabricase o no el urinario con sus propias manos carece de importancia. Él lo ELIGIÓ. Cogió un artículo de la vida y lo colocó de tal modo que su significado útil desapareció bajo el nuevo título y punto de vista. Creó una nueva idea para ese objeto». Al renunciar a la «función» del objeto, Duchamp lo transforma potencialmente en el foco del «juicio estético». Ahora podemos llevar a cabo un análisis formal. Contemplemos la buena relación entre los cuatro pequeños agujeros dispuestos en una línea vertical y el grupo triangular de seis agujeros. ¿No es agradable la forma en que la extensión curva del borde culmina en la «O» redonda que sobresale como una boca…? To-

do esto, por supuesto, no son más que tonterías, pero ponen de relieve el interrogante radical de Duchamp sobre la definición de una obra de arte, y desafían a toda la crítica. Duchamp se orina en el mundo del arte... pero depende por completo de él para obtener el impacto deseado.



El «original» de 1917 se perdió, pero Duchamp encargó una serie de réplicas a partir de 1950 y las vendió a museos respetables a precios elevados. Fuera rechazado o aceptado, no había manera de que saliera perdiendo.

El surrealismo fue un movimiento diverso que logró una gran difusión en Europa y América. Los surrealistas no eran contrarios al arte, sino que buscaban una realidad mental completamente nueva para el acto creativo. Ya hemos visto el auge de ideas anteriores sobre la imaginación del artista, el genio y el alma. Los teóricos del surrealismo las subsumieron todas en el inconsciente profundo, desde el cual emerge la extraña realidad de los sueños. La psicología de Sigmund Freud fue de enorme importancia en este sentido. La fuerza motriz de las etapas tempranas del surrealismo fue literaria, psicológica y filosófica más que pictórica. La lógica de la racionalidad sería reemplazada por una conjunción onírica de cosas y fragmentos de cosas que nunca aparecen unidas en nuestra experiencia de vigilia.



Marcel Duchamp, *Fuente*, 1917

El líder del movimiento fue el autor experimental André Breton, que tenía estudios de medicina y psiquiatría. Su «escritura automática» fue la que marcó la pauta: ésta consistía en una emanación no premeditada de palabras que brotaban espontáneamente de los rincones más oscuros de la mente. A ello le siguió el «dibujo automático» (cuyo defensor más entusiasta fue André Masson), realizado en un contexto de depravación corporal y bajo los efectos de sustancias que alteraban la mente. El manifiesto de Breton de 1924 sobre el surrealismo presentaba, paradójicamente, unas definiciones muy sobrias, al estilo de las obras de consulta.

> Diccionario:
>
> Surrealismo, n. Automatismo psíquico puro, por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de algún otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral.
>
> Enciclopedia:
>
> Surrealismo. Filosofía. El surrealismo se basa en la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociaciones anteriormente despreciadas, en la omnipotencia del sueño, en el libre ejercicio del pensamiento. Tiende a destruir definitivamente todos los restantes mecanismos psíquicos y a sustituirlos por la resolución de los principales problemas de la vida.

Los pensadores surrealistas generaron una abundante producción escrita, llena de propaganda demagógica y publicaciones para agitar, incluyendo su propio periódico, *La Révolution Surréaliste*.

Además de Masson, el surrealismo atrajo a artistas visuales importantes de muchos países, entre ellos los franceses Yves Tanguy y Francis Picabia, el italiano Giorgio di Chirico, los alemanes Max Ernst y Paul Klee, los españoles Joan Miró, Salvador Dalí y Luis Buñuel, el belga René Magritte, los suizos Meret Oppenheim y Alberto Giacometti y el estadounidense Man Ray.

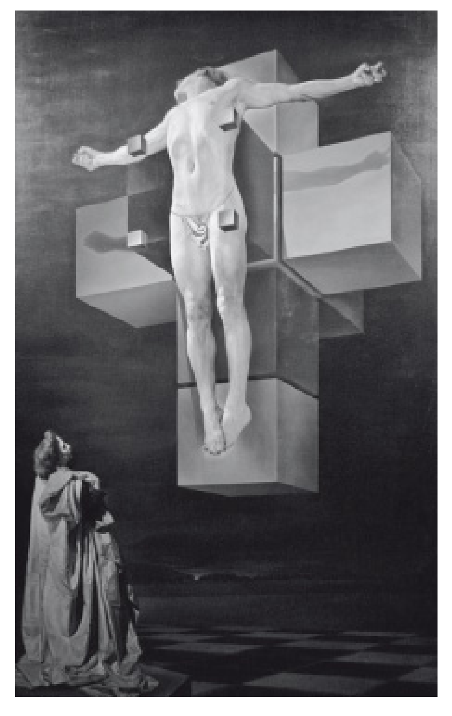
Salvador Dalí quiso plasmar las realidades invertidas de los sueños. También marcó el nacimiento de un nuevo tipo de artista, para quien el perfil público se convierte en obra de arte por derecho propio. Como Picasso, Dalí fue pionero en in-

terpretar el papel del artista como celebridad mediática, gracias a su reputación exacerbada por una notoriedad cultivada estratégicamente. Fértil, imaginativo, místico, religioso, oportunista y obsesionado consigo mismo, Dalí devoraba ideas, entre ellas las nuevas teorías del espacio y el tiempo. Su *Crucifixión* (o *Corpus hypercubus*) ejemplifica la manera en que explota su técnica prodigiosa para dar realidad visual a lo no visible y a lo incongruente. También atestigua su asimilación de la vanguardia científica. Cristo está sufriendo una crucifixión cuatridimensional en un hipercubo como los imaginados por Charles Hinton, el excéntrico matemático afincado en Estados Unidos.

Podemos desplegar un cubo normal como plantilla plana, proporcionada por el dibujo de embaldosado del suelo del cuadro de Dalí. Y si desdoblamos un hipercubo, el resultado, como explicaba Hinton, sería un teseracto cruciforme como aquel en el que Dalí clava a su Cristo, cuyo cuerpo sin estigmas se fusiona con el cubo de la parte delantera. María Magdalena, encarnada en la presencia de la esposa de Dalí, Gala, contempla la visión multidimensional por nosotros. En el horizonte, un atisbo de luz sucumbe poco a poco a la negrura infinita del vacío superior. Dalí consigue eso tan complicado de resultar difícil y popular al mismo tiempo.

Junto a los movimientos que dirigen su mirada hacia otras dimensiones, mentales y físicas, somos testigos de afirmaciones cada vez más insistentes de que la pintura es, en esencia, plana; algo que a veces Picasso explota sin proponérselo. Pero es en la obra de Piet Mondrian, poco después de su regreso a París en 1919, donde se dan una expresión programáticamente intensa de lo plano y una afirmación de la abstracción pura. Mondrian había conocido las innovaciones de Picasso en París antes de la guerra, y en los años de entreguerra en Holanda fundó el movimiento De Stijl [El estilo] junto con el arquitecto, diseñador y escritor Theo van Doesberg. Ambos condensaron los componentes puramente visuales del arte en forma de líneas básicas y colores primarios. Para Mondrian,

esto expresaba pictóricamente las doctrinas de la teosofía, un sistema metafísico que pretendía destilar las verdades espirituales más profundas que impregnan materia y alma a niveles locales y cósmicos. Mondrian quería crear iconos espirituales modernos, absolutos e intemporales.



Salvador Dalí, *Crucifixión*, 1954

Así explicaba que «mediante líneas horizontales y verticales, construidas consciente pero no calculadamente, dirigidas por una elevada intuición y guiadas hacia la armonía y el ritmo, estas formas básicas de belleza… se pueden convertir en una obra de arte tan impactante como auténtica». Es lo que Mondrian llamó neoplasticismo, una nueva forma de crear arte a través de elementos básicos irreductibles, porque veía la abstracción pura en profunda sintonía con la conciencia moderna. Su composición de 1920 en el Stedelijk Museum es un ejemplo temprano de lo que se convertiría luego en un típico Mondrian. La cuadrícula de barras rectangulares, cortadas abruptamente, coincide con rectángulos planos de colo-

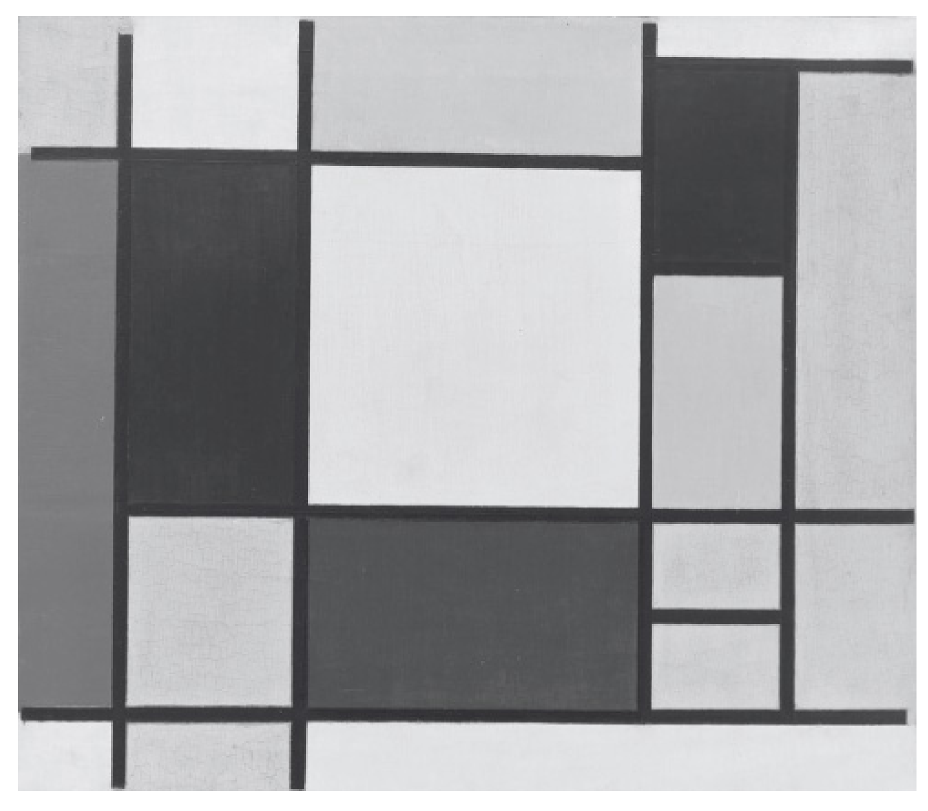
res primarios acompañados por blanco, negro y gris. Sabemos, por sus cuadros no terminados, que la inexplicable perfección del equilibrio se consigue fatigosamente tras un nervioso proceso de maniobras experimentales. Los cuadros de Mondrian desprenden una gran sensación de «corrección».



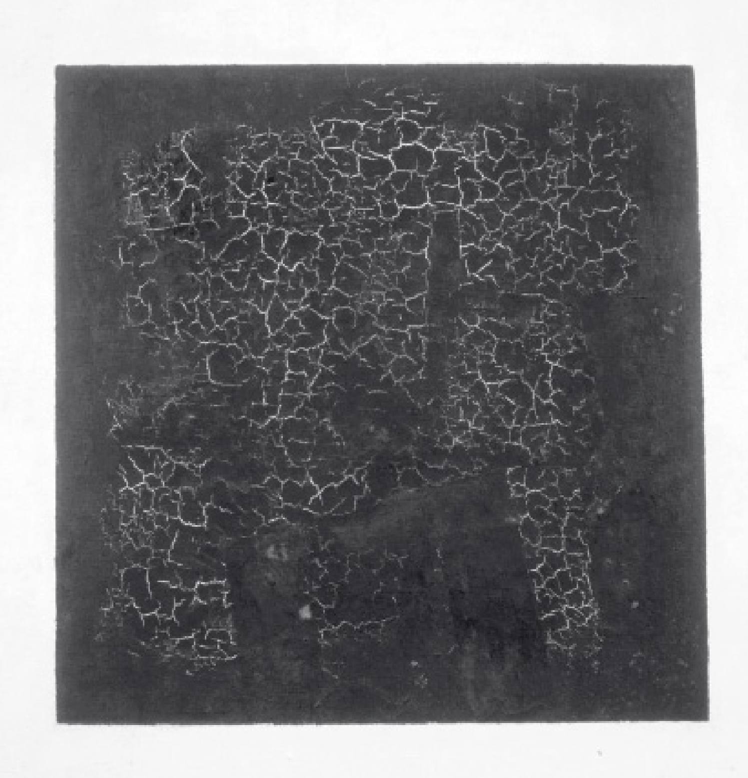
SURREALISMO

Más extremo aún es el *Cuadrado negro* de Kazimir Malévich, pintado en 1915, época de agitación política y cultural en Moscú, donde las innovaciones del cubismo fueron recibidas con avidez por los artistas de vanguardia. Ese mismo año, Malévich fundó el movimiento suprematista como colectivo artístico. Igual que ocurría con De Stijl, el suprematismo quería reducir la pintura a los elementos básicos de la forma y el color de un modo que sus partidarios consideraban una experiencia visual enriquecedora: «Toda forma real es un mundo. Cualquier superficie plástica está más viva que una… cara desde la cual nos miran un par de ojos y una sonrisa». La superficie plástica del *Cuadrado negro* (ahora bastante agrietada) es una afirmación extrema de que la obra de arte es un campo abierto a la interpretación. También es una afirmación contundente de que una obra de arte es todo aquello que el artista decida llamar «obra de arte». Malévich tomó la noción tradi-

cional de lo sublime, desarrollada en relación con nuestra experiencia de la naturaleza a finales del siglo XVIII, y la abstrajo como forma de contemplación mental pura. Así estableció un programa inflexible.



Piet Mondrian, *Composición con amarillo, rojo, negro, azul y gris*, 1920



Kazimir Malevich, *Cuadrado negro*, 1915

En Nueva York, una heroica generación de artistas adoptó ese programa de las superficies planas y la abstracción. El centro de la innovación estaba cambiando. El sumo sacerdote del ideal estadounidense era el crítico Clement Greenberg, que afirmaba que los cuadros debían hacerse valer como cuadros: se trata de pintura aplicada en una superficie preferiblemente grande y que la abarque toda. La pintura debía separarse de la ilusión de las cosas reales, y funcionar estrictamente según sus propios e irreductibles términos. Como escribió Greenberg en una glosa posterior a su artículo de 1960, «La pintura moderna»:

> Yo no contemplo la planitud y la delimitación del marco tan sólo como condiciones limitadoras de la pintura, sino como criterios de calidad estéti-

ca; cuanto más avanza una obra en la autodefinición de un arte, mejor encaminada está.

Al hacer estas afirmaciones, Greenberg tenía presentes las obras de un grupo emergente de pintores rimbombantes conocidos como «expresionistas abstractos», —entre los que se hallaban Barnett Newman y Robert Motherwell—, que aplicaban de un modo abstracto grandes cantidades de pintura en enormes lienzos.

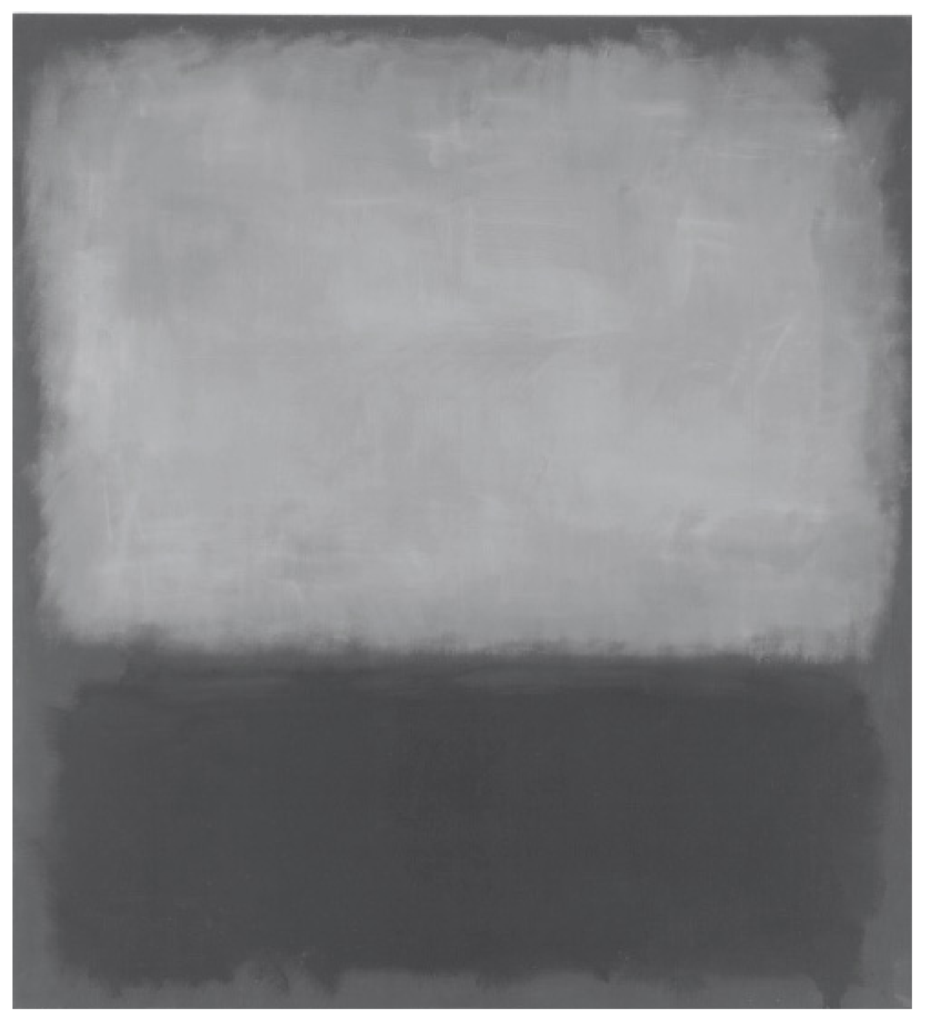
Entre los pintores pioneros, el más atractivo en el sentido visual fue Mark Rothko, que entre los años 1946 y 1948 evolucionó claramente desde una especie de surrealismo biomórfico con tendencias abstractas a la abstracción colorista pura y dura. Un típico Rothko es lo bastante grande para que el observador pueda sumergirse en él (Rothko recomendaba verlos muy de cerca), y debe colgarse cerca del suelo. Nos hallamos ante muros flotantes de color con campos rectangulares difuminados que se filtran hacia nosotros como la luz de una vidriera. Al mismo tiempo, la capa superior de color modulado se funde con las capas inferiores. Su técnica era compleja y única. Se trataba de teñir un lienzo sin imprimación con una capa de aglutinante y pigmento, en la cual iba extendiendo capas muy finas de color dispersas en otros diversos aglutinantes de secado rápido. El resultado, como él mismo decía, es que «las superficies de mis cuadros son expansivas y empujan hacia fuera en todas direcciones, o bien sus superficies se contraen y corren hacia el interior en todas direcciones. Entre esos dos polos se puede encontrar todo lo que quiero decir». Rothko quería que los cuadros comunicasen «emociones humanas básicas: tragedia, éxtasis, fatalidad y demás».

El éxtasis es un motivo común en sus primeras abstracciones. La *N.º 14* (tenían número de *opus*, como si fueran piezas de música) vibra con el resplandor de un rojo anaranjado indefinido, que se contrapone a la perfección con un azul impreciso y a la vez enérgico que flota amorfo sobre un sustrato negro. El efecto levanta el ánimo. Pero la fatalidad y la tragedia que Rothko sentía que asediaban su vida personal y pro-

fesional se hallaban siempre en el fondo de sus obras. La capilla que realizó en Houston y que fue inaugurada en 1971, un año después del suicidio del artista, alberga una serie de grandes lienzos oscuros en las paredes de un octógono (una forma inspirada por la iglesia bizantina de Santa María Assunta, en la isla veneciana de Torcello). En ella sentimos de nuevo un oscuro vacío, ya sea nihilista o de una espiritualidad trascendente. Quienes meditan en esa capilla atestiguan esto último, pero yo sólo sentí lo primero.

El artista neoyorquino más abiertamente provocador fue Jackson Pollock. Pero la provocación no residía en su abstracción a ultranza, sino en un proceso pictórico aparentemente descontrolado.

Existen filmaciones de Pollock en acción. Un lienzo largo, de forma rectangular, yace en el suelo. A su lado se encuentran latas y recipientes llenos de distintos tipos de pintura líquida. Pollock tiene en las manos unos pinceles y palos con pegotes de pintura y los sumerge en las mezclas líquidas. Luego camina incesantemente alrededor del lienzo, por los cuatro lados, agachándose y balanceándose con rapidez, empuñando los pinceles y palos, que gotean y chorrean y dejan rastros dinámicos y salpicaduras de color. Es como un animal que marca obsesivamente su territorio con las manchas de color que lo identifican. A veces, la pintura gotea por unos agujeros practicados en la parte inferior de las latas, que se balancean colgadas de unos cordones. El proceso es instintivo, pero existe un método. Pollock mira con intensa concentración y selecciona rápidamente dónde dejar huellas de distintos colores a partir de zonas no marcadas del lienzo o bien con marcas preexistentes (las primeras de las cuales suelen ser negras). Instinto y deliberación interactúan a una velocidad que, a efectos prácticos, los convierte en simultáneos.



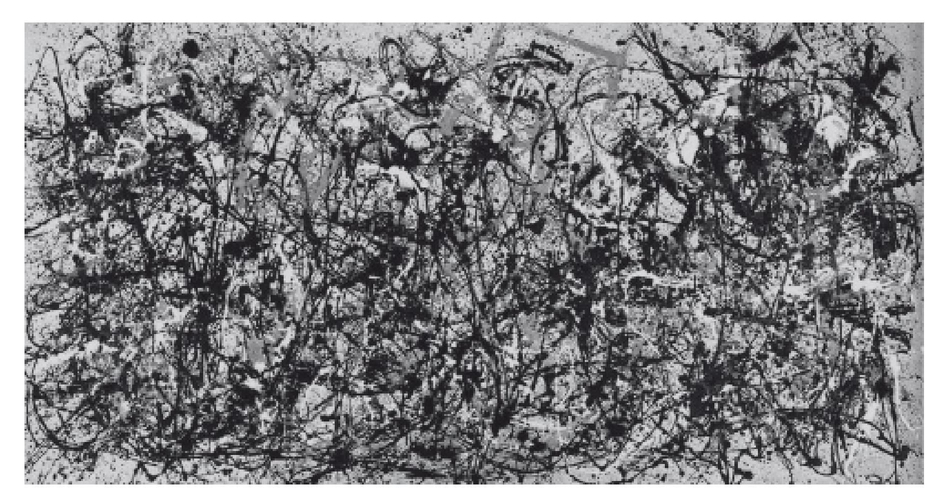
Mark Rothko, *N.º 14*, 1960

La pintura cae en la superficie con una mezcla compleja de control e impredecibilidad. Los resultados no son aleatorios. Los parámetros (las probabilidades) vienen establecidos por la elección de material, aplicador y acción, pero la conducta exacta de la pintura no puede predecirse con exactitud. Era la importancia otorgada a la impredecibilidad lo que resultaba tan sorprendente, como si el artista estuviese abdicando del control y haciendo algo que cualquiera podría hacer. Pero resulta que los cuadros de Pollock han demostrado poseer características comunes a los fractales, en el sentido de que si

nos acercamos y observamos zonas cada vez más pequeñas, las marcas llenan el espacio en las distintas escalas esencialmente de la misma manera. Dudo que usted o yo pudiéramos conseguir un resultado semejante.

Todo esto no tendría importancia alguna si los resultados no fueran tan espectaculares. Cuando al final se cuelga el cuadro, nos enfrentamos a un muro vibrante lleno de una energía insaciable, expresada en micro y macroritmos desordenados. Su *Ritmo de otoño*, de más de cinco metros de ancho, no representa esta estación en ningún sentido obvio, pero crea su propia clase de caos otoñal como fenómeno paralelo a la naturaleza. Los cuadros de Pollock presentan interminables e inagotables campos de estímulo para la vista, la mente y (por un proceso de empatía) el cuerpo.

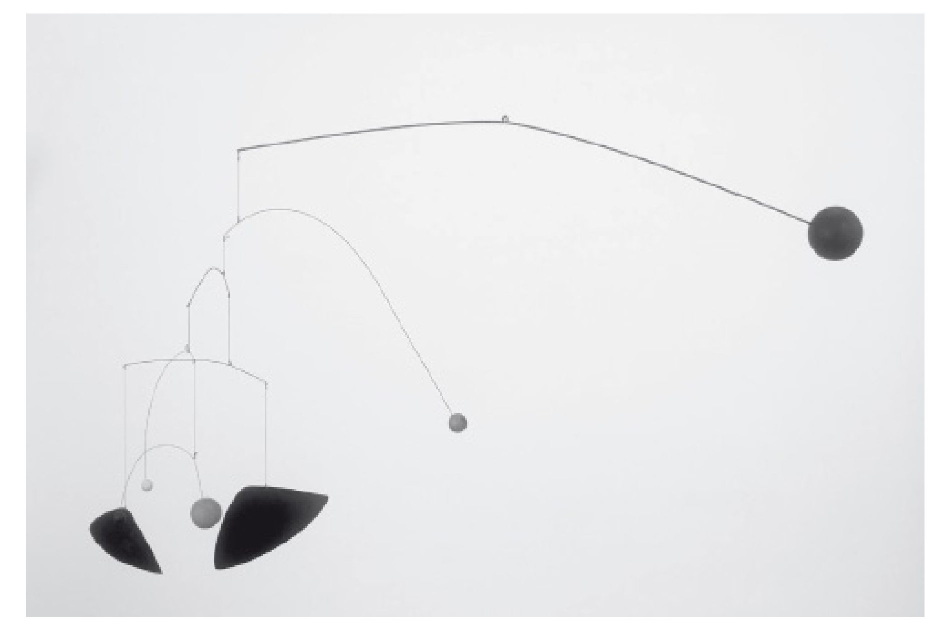
La noción habitual de la escultura era que estaba relacionada con la corporeidad, incluso aunque se abriera a la manera de Boccioni. Ese concepto tradicional no estaba agotado del todo, como demostraban de un modo especial las grandes semiabstracciones orgánicas de Henry Moore. Sin embargo, se estaban fraguando ya alternativas extremas, y ninguna más extrema que los «móviles» de Alexander Calder, en los que unos componentes pequeños, como platos, aletas y bolas, se suspendían de varillas y alambres en disposiciones sutiles llenas de equilibrio que giraban y se balanceaban suavemente en el espacio. No había en ellos volúmenes sólidos.



Jackson Pollock, *Ritmo de otoño n.º 30*, 1950

Calder, que había estudiado ingeniería, fue a París en 1926 y allí conoció a Miró, a Duchamp, a Mondrian y a otras figuras importantes de la vanguardia. Era un hombre de un ingenio y una inventiva visual muy fértiles, que fabricó juguetes sumamente peculiares y un circo portátil con pulcros figurantes de alambre y madera. Le gustaba que las cosas se movieran. Hacia 1931 llegó a las que serían sus obras características: los «móviles», bautizados así por Duchamp. El que se muestra aquí como ejemplo, uno de sus primeros móviles, es más sencillo que los posteriores, pero en él aparecen todos los elementos esenciales. Una bola lateral, no demasiado grande, equilibra una unidad compuesta de bolas y aletas coloreadas. Se trata de un lúcido truco: la unidad compuesta por varios elementos está suspendida más cerca del eje central que la bola más grande, mientras que cada una de las subunidades suspendidas están equilibradas entre sí de tal modo que pueden girar sobre sus ejes sin afectar el equilibrio del conjunto. A simple vista no parece tan difícil, pero el móvil depende de que cada subunidad sucesiva esté suspendida asimétricamente de un modo bastante delicado y precario. El conjunto y cada parte son sensibles a la más mínima corriente de aire, que los hará deslizarse por el espacio ondulante como un *ballet* silencioso. La escultura ya puede moverse. Como no podía

ser de otra manera, costaba mucho conseguir este elegante aspecto. Al igual que otras grandes obras del arte abstracto, los móviles de Calder son milagros de ingeniería natural que no imitan a la naturaleza.



Alexander Calder, *Móvil*, c. 1932

A lo largo de poco más de medio siglo ha habido varios intentos de decirnos que el arte no es lo que creíamos que era. Una y otra vez se nos pedía que hiciéramos cosas inesperadas, y topábamos con una resistencia inevitable cuando ciertas cuestiones se planteaban por primera vez. Provocar se convirtió en una cuestión de convicción tanto como de pose. Ser ridiculizado por el *establishment* se estaba convirtiendo en norma; en realidad, era casi un requisito si uno quería que se le tuviera por verdaderamente creativo.



9

ALGO DIFERENTE

«El fin de la pintura», octubre de 1981, de Douglas Crimp, historiador del arte estadounidense:

> «A partir de hoy, la pintura ha muerto»: ha pasado casi un siglo y medio desde que, según se dice, Paul Delaroche pronunció esas palabras ante el testimonio abrumador del invento de Daguerre [la fotografía]. Aunque esa sentencia de muerte se ha renovado periódicamente a lo largo de toda la época moderna, parece que nadie se ha mostrado demasiado dispuesto a ejecutarla; la vida en el corredor de la muerte persiste en su longevidad. Pero durante la década de 1960, finalmente, parecía imposible ignorar que la pintura se encontraba en estado terminal. Los síntomas se manifestaban por todas partes: en la obra de los propios pintores, cada uno de los cuales aparentemente reiteraba la afirmación de [Ad] Reinhardt de que estaba «haciendo los últimos cuadros [sus lienzos negros] que iba a hacer alguien», o permitía que sus cuadros se vieran contaminados por fuerzas tan ajenas como las imágenes fotográficas; en la escultura minimalista, que suponía una ruptura definitiva con los inevitables lazos entre la pintura y un idealismo que tenía siglos de antigüedad; en todas las técnicas diferentes hacia las que se volvían los artistas mientras uno tras otro abandonaba la pintura. El tiempo, esa dimensión que siempre había resistido incluso los más deslumbrantes despliegues de ilusionismo de la pintura, se convertía entonces en la palestra en la cual los artistas escenificaban sus actividades dedicándose a hacer películas, vídeos y *performances*.
>
> Y después de esperar pacientemente que la modernidad transcurriera, la fotografía reapareció para reclamar su herencia.

Nos hallamos en el límite de las arenas movedizas del posmodernismo, una filosofía politizada que ha teñido la mayoría de las disciplinas no científicas desde la segunda mitad del siglo XX. La posmodernidad es voluble, diversa, no unificada, no programática y, a menudo, oscura. Los posmodernos suelen poner énfasis en el lenguaje como una especie de juego que se resiste a tener significado fijo y contenido definitivo. Es más fácil decir lo que los posmodernos no son que definir lo que pretenden hacer. A menudo defienden la resistencia al racionalismo tradicional de la Ilustración, que según ellos culmina en la modernidad occidental y su estética del «arte»; rechazan los grandes relatos y han emprendido la «deconstrucción» política del arte y las intenciones de los artistas,

analizando las obras como constructos de los imperativos sociales que las han materializado.

Muchos de los análisis teóricos en las artes visuales proceden de la transformación de la enseñanza del arte en un asunto académico. Las facultades de bellas artes se han visto invadidas por la historia, la estética y la «teoría» del arte. Los artistas, al igual que los críticos de arte profesionales, han aprendido a escribir en una prosa que a menudo resulta impenetrable. Se mencionan muchos nombres: Theodor Adorno, Jürgen Habemas, Walter Benjamin, Michel Foucault, Jacques Derrida, Edward Said, Fredric Jameson y Douglas Crimp (que anunció prematuramente «el fin de la pintura» en 1981).

El arte posmoderno está marcado por su glorificación irónica de lo popular y su dedicación al comentario social en lugar de la «estética», a menudo usando las palabras como imágenes. Encontramos muchísimo arte sobre arte. Abundan las citas visuales y los pastiches. Se realizan numerosas bromas visuales, de gran tamaño y, a menudo, de escaso significado. Nos enfrentamos a una asombrosa cantidad de géneros, que van desde la práctica del arte conceptual, basada en el pensamiento (que podría no tener como resultado ninguna obra de arte física), pasando por la *performance*, una técnica efímera, hasta sofisticadas instalaciones de objetos diversos.

Será mejor que observemos lo que ocurrió realmente en ese periodo, para no quedar atrapados en la paradoja de un término que rechaza toda definición. Al atravesar esas arenas movedizas, haremos bien en recordar que el posmodernismo ha sido un concepto usado por críticos e historiadores del arte, más que un programa al que se adscribieran los artistas. Al contemplar los productos visuales, nos será mucho más provechoso pensar en los participantes como «orquestadores de acontecimientos visuales» que como creadores de obras de arte en el sentido normal. A ese respecto, Duchamp llegó el primero. La publicidad y la exposición al público se convirtie-

ron en las claves del éxito, lo que llevó al auge de la figura del artista como famoso provocador, hasta tal punto que las obras de arte en sí a veces parecían un elemento secundario. Debemos darnos cuenta de que resulta completamente imposible reunir aquí todos los géneros cultivados en una época tan ajetreada.

Un cambio notorio fue la aparición de las mujeres artistas como líderes en la redefinición del arte. Cinco de las obras aquí ilustradas son de autoría femenina. El auge de estas artistas es una muestra palpable de la creciente importancia que adquirieron las mujeres en profesiones técnicas consideradas hasta entonces territorio natural de los hombres. Esta situación favorable se vio acompañada por la reivindicación de importantes creadoras del pasado, como Artemisia Gentileschi, la pintora barroca cuyos cuadros narrativos de mujeres *in extremis* ofrecen una perspectiva distinta a la mostrada por sus allegados y colegas varones.

La adopción irónica de la imaginería popular desempeñó un papel muy importante a la hora de evolucionar más allá de la abstracción. Tal evolución la ejemplificó Richard Hamilton en *Just What Is it that Makes Today's Homes so Different, so Appealing* [¿Qué es lo que vuelve los hogares de hoy en día tan diferentes, tan atractivos?], de 1956. Hamilton no está representando imágenes populares, sino que se limita a pegar elementos recortados de revistas y anuncios. La «pareja» manufacturada que ocupa el «hogar de hoy en día» la forman una *pin-up* que usa como sombrero una pantalla de lámpara y un culturista posando, que cubre su diminuto bañador con un chupa-chup. Detrás de él, otra mujer muestra el alcance del último modelo de aspiradora. En la mesa hay una lata de jamón cocido [*ham*, en inglés], que sugiere con un juego de palabras que la pareja sobreactúa [*ham up*, también en inglés] intentando acomodarse al ideal del «amor verdadero» que anuncia el cartel colgado en la pared. Parece que su hogar está justo enfrente de un cine en el que ponen la sensiblera película de Al Jolson *El cantante de jazz*.

El *collage* de Hamilton apareció en la exposición fundacional *This Is Tomorrow* [Esto es mañana], organizada por el Independent Group en la galería de arte Whitechapel, de Londres. Antes, Eduardo Paolozzi había expuesto su serie «Bunk!» en la primera muestra del Independent Group, realizada en 1952, que incluía su *collage* temprano *I Was a Rich Man's Plaything* [Yo fui juguete de un hombre rico, 1947]. El elemento dominante en el *collage* es la portada de *Intimate Confessions* [Confesiones íntimas], en la cual una «examante» sonriente, que exhibe las piernas enfundadas en medias, recibe un disparo en broma de una pistola que hace «¡POP!». Paolozzi y Hamilton utilizan acumulativamente una iconografía de «signos» que tiene mucho en común con las imágenes medievales y del Renacimiento. Fue Hamilton quien creó la definición de lo que representaba esta iconografía moderna: «El pop art es: popular, transitorio, prescindible, barato, producido en masa, joven, ingenioso, *sexy*, efectista, glamuroso y un gran negocio».



Richard Hamilton, *Just What Is it that Makes Today's Homes so Different, so Appealling?*, 1956

El adalid del pop en Estados Unidos fue Andy Warhol, que empezó su carrera como artista gráfico en el mundo de la publicidad. Realizó su primera exposición en solitario como «artista pop» en la galería Stable de Nueva York, en noviembre de 1962. En ella ya aparecían obras que incluían lo que se convirtió en su sello característico: la repetición en serie de imágenes de la cultura popular; entre éstas, el *Díptico de Marilyn, cien latas de sopa [Campbell], 100 botellas de Coca-Cola* y *cien billetes de dólar*.

El *Marilyn Diptych* [Díptico de Marilyn], que formaba parte de una serie de obras creadas tras la trágica muerte de la actriz, se basa en una foto publicitaria para la película *Niágara* (1953). Las veinticinco imágenes de la izquierda, creadas hábilmente mediante una técnica innovadora de serigrafiado y pintura, son fotografías degradadas como si se tratara de re-

producciones de baja calidad, tintadas después «descuidadamente» con cuatro colores chillones. A la derecha se han impreso otras veinticinco burdas imágenes monocromas. La Marilyn muerta sonríe y pestañea, como se le había pedido que hiciera miles de veces. El efecto es más psicótico que festivo.

Warhol celebraba la democracia de la cultura de masas, que la botella de Coca-Cola que bebía el presidente fuera la misma que la que podía consumir un vagabundo de la calle; pero la tragedia acechaba. Sus series sobre Marilyn Monroe, Jackie Kennedy, la silla eléctrica y un accidente de coche situaban la muerte en primer plano. Warhol, cuyo origen, vale la pena recordarlo, era católico polaco, con toda su iconografía religiosa, «iconizó» los luminosos y sombríos símbolos de la cultura popular, tanto humanos como materiales. La religión de su tiempo era el consumismo desenfrenado, en el cual participaba él mismo con febril deleite. A los dioses de esa flamante religión moderna se los propiciaba mediante una sucesión de sacrificios humanos, transformados por Warhol en santos producidos en serie. Sus atributos eran latas de sopa y botellas de refrescos.



Andy Warhol, *Marilyn Diptych*, 1962

Warhol se convirtió en la autodefinida estrella de su propia vida pública, rodeado en su «factoría» por un séquito especializado en rarezas modernas. Era un virtuoso en una amplia gama de técnicas, y sus películas, siempre provocadoras, a menudo autoparódicas y frecuentemente pornográficas, suponían todo un desafío a la forma de usar ese medio. Tuvo un enorme éxito, incluso a nivel económico. En 1968, una mujer que rondaba su círculo le pegó un tiro al que sobrevivió a duras penas. Vivía en un circo de extremos.

El pop estadounidense era grande, llamativo y ruidoso, cualidades que también caracterizaban a su escultor más destacado, Claes Oldenburg, el Bernini del consumismo. Oldenburg era un destacado artista de *performances* e irrumpió en la escena pública con sus esculturas blandas; en ellas, objetos familiares como una hamburguesa o un perrito caliente se convertían ingeniosamente en objetos a gran escala fabricados con tela y rellenos. Son obras que se sustentan en múltiples ironías: lo sólido hecho blando, lo familiar hecho ajeno; representaciones que ponen de relieve sus extraños métodos de representación; objetos que no se asemejan demasiado a la cosa auténtica, pero que identificamos de inmediato.

A partir de los años setenta, Oldenburg se especializó en la realización de versiones públicas enormes de objetos cotidianos, simplificados y vivamente coloreados: iconos de nuestra vida moderna. La pieza de Oldenburg que mostramos aquí, el *Dropped Cone* [Cucurucho caído], que llevó a cabo junto con su compañera holandesa, Coosje van Bruggen, y que está instalado en Colonia, data de 2001, ya en el auténtico final de nuestro periodo. Un enorme cucurucho de helado se alza en equilibrio en la esquina de un flamante centro comercial, como si se le hubiera caído a un ángel que pasaba. La vainilla, al fundirse, empieza a chorrear en abundancia sobre las ventanas. Es una broma monumental, pero evoca algunos significados que hacen reflexionar. Los artistas dijeron que su intención era reflejar las agujas góticas de Colonia, especialmente las de la catedral. Van Bruggen aseguraba que su ines-

table aguja sirve como «símbolo de fugacidad», a la manera de las «vanidades» representadas en las naturalezas muertas holandesas del siglo XVII. También describía el cucurucho como una «cornucopia del consumismo», lo que tenía cierta capacidad de conmover. Recuerdo mi propio disgusto de niño cuando la golosina que con tanta ilusión había deseado se me caía al suelo y se aplastaba… quedando siempre con el cucurucho hacia arriba, claro.

El consumismo se presenta de una manera mucho más cruda y agresiva en la obra de Barbara Kruger *Untitled (I Shop therefore I Am)* [Sin título (Compro, luego existo)]. Esta afirmación tipográfica subvierte crudamente el *Cogito ergo sum* (pienso, luego existo), la famosa frase del filósofo francés del siglo XVII René Descartes. En el contexto filosófico, el *cogito* certificaba la existencia individual y proporcionaba la base del sistema de conocimiento de Descartes. Kruger lo traduce en una vacua afirmación de identidad (probablemente, de identidad femenina) a través del acto de comprar, y no se anda con sutilezas. Emplea la característica ***futura negrita cursiva*** en blanco sobre el fondo rojo intenso de una tarjeta; esta está impresa sobre una serigrafía fotográfica en blanco y negro con mucho grano en la que aparece la mano de un comprador, que sujeta la tarjeta. En un tono más abiertamente feminista, la imagen de la cara de una hermosa mujer en una pantalla partida, en positivo a la izquierda y en negativo a la derecha, declara: YOUR BODY IS A BATTLEGROUND [Tu cuerpo es un campo de batalla]. Kruger colocó muchas de sus imágenes ampliadas en vallas publicitarias, lanzando sus mensajes en plena calle junto a los anuncios.



Claes Oldenburg y Coosje van Bruggen, *Dropped Cone*, 1998-2001



Barbara Kruger, *Untitled (I Shop therefore I Am)*, 1987

Como Warhol, Kruger había trabajado de diseñadora comercial, y supo subvertir de un modo efectivo el significado de las técnicas empleadas en el oficio: «aunque mi trabajo artístico se ve fuertemente influenciado desde un punto de vista formal y visual por mi trabajo como diseñadora, en lo relativo al significado y al contenido las dos prácticas se separan». La separación se encuentra en el contexto, el «arte» en lugar de la publicidad (aunque sus vallas publicitarias difuminaban la diferencia), y en la brusquedad social del contenido. Kruger afirma que trata «cuestiones de poder y sexualidad, dinero y vida, muerte y poder». Y lleva a cabo ese trabajo hercúleo tomando prestadas del arte comercial técnicas sencillas y fáciles de recordar.

Kruger forma parte del imponente grupo de artistas comprometidas socialmente, sobre todo estadounidenses, que han realizado audaces intervenciones tipográficas en espacios públicos. La técnica característica de Jenny Holzer, los leds (diodos fotoemisores), también proviene del mundo comercial, aunque ella misma procede de un entorno artístico. Holzer ha usado leds, por ejemplo, para proyectar llamativos textos en grandes edificios públicos. Los textos tienden a ser más literarios, ambiguos e incompletos que en el caso de Kruger; son como fragmentos de una conversación captada al pasar. Su *Xenon for Venice (In the Night when no Women Go about and)* [Xenón para Venecia (De noche, cuando las mujeres no salen y)] se expuso en la ciudad en cuya Bienal Holzer había triunfado anteriormente. El xenón del título es el gas noble usado en lámparas de arco y láser, y también en sus proyecciones. La frase truncada pone en marcha una serie de pensamientos y permite completarla en cualquier dirección que queramos. Para mí, el texto evoca la siniestra atmósfera nocturna de los estrechos callejones venecianos, que pueden acabar en un muro o en un canal o abrirse a una *piazza* espaciosa. El texto tiene un final igual de abrupto.

En términos generales, se puede decir que Kruger y Holzer hacen arte conceptual, eso que Sol LeWitt describe de este modo: «La idea o concepto es el aspecto más importante de la obra. Cuando un artista usa una forma de arte conceptual, significa que toda la planificación y las decisiones se han fijado de antemano». Puede darse el caso de que no haya ningún resultado material fijo, socavando ostensiblemente la posibilidad de que el arte se convierta en producto comercial, aunque atendiendo a ello se desarrollan otras estrategias financieras para evitar que el artista conceptual sufra penurias. LeWitt, cuya obra se basaba en geometrías minimalistas, aseguraba que la ejecución de la idea podía ser «una mera formalidad». Pero desde luego, resulta inevitable que el arte conceptual más duradero sea el que traduce la idea a un medio adecuado.



Jenny Holzer, *Xenon for Venice (In the Night when no Women Go about and)*, 1999

Puede que las mujeres artistas salieran a la palestra explorando medios alternativos porque la pintura y la escultura tradicionales, sobre todo las obras a gran escala, estaban demasiado identificadas con la producción masculina. Algunas artistas han identificado sus propios cuerpos como temas aptos para la exploración crítica de maneras muy distintas a la pintura tradicional. La *performance*, en algunos casos muy dramática, representó un papel crucial. Yoko Ono y Marina Abramovic destacaron especialmente en la escena internacional. *Cut Piece*, [Pieza corte], de Ono, realizada por primera vez en Kyoto en 1964, provova una sensación de intranquilidad y de violencia sexual implícita que no ha disminuido a pesar del medio siglo transcurrido. Radicada en Nueva York, Ono se convirtió en una artista importante del movimiento internacional Fluxus, que abarcaba una serie de formas artísticas experimentales como la música de John Cage y el arte en vídeo y televisión del coreano Nam June Paik. Fluxus era el heredero natural de las provocaciones anárquicas de Duchamp.

Cut Piece, de Yoko Ono, se filmó en 1965: la película nos la muestra arrodillada, impasible, en el suelo del escenario del Carnegie Recital Hall, en Nueva York. Va vestida de negro y ante ella hay unas tijeras afiladas y brillantes. Miembros del público, mujeres y hombres, uno a uno, caminan en silencio hacia la artista, toman las tijeras y van cortando la ropa, reduciéndola progresivamente a jirones. Ono mira al frente sin moverse. Su única reacción es algún que otro parpadeo. Inevitablemente, al menguar su ropa se arriesga a dejar su cuerpo al descubierto, y su sujetador, cada vez más visible, acaba siendo cortado por un hombre desagradablemente insistente; aquí Ono reacciona, aunque de forma fugaz. La pieza acaba cuando ella se lleva al pecho los restos de la ropa interior. No hay desnudez explícita, pero la carga emocional es increíblemente elevada. Su pasividad frente a los cortes impredecibles, ante la amenaza repetida de las hojas de acero contra su carne, resulta inquietante. Como toda obra de arte importante, *Cut Piece* consigue metérsenos en la piel, insinuándose en nuestra memoria y afectando nuestras percepciones, y nos hace replantearnos aquello que pensamos que puede hacer el arte.



Yoko Ono, *Cut Piece*, 1964

El más importante y exasperante de los performers-chamanes fue Joseph Beuys, que también participaba en los espectáculos de Fluxus. Actor consumado e inventor de una serie de mitos vitales, fue el flautista de Hamelín de toda una generación de artistas de finales del siglo XX. Su mito central hacía referencia al accidente de aviación que sufrió cuando era artillero de la Luftwaffe, tras el cual unos tártaros nómadas lo rescataron de una muerte casi segura en la nevada Crimea. Beuys contaba, de una manera muy poco creíble, que

> los tártaros me encontraron días después. Recuerdo unas voces que decían «voda» [agua], y luego el fieltro de sus tiendas, y el denso y acre olor a queso, grasa y leche. Cubrieron mi cuerpo con grasa para ayudarme a recuperar el calor, y me envolvieron en fieltro para aislarme y mantenerme caliente.

Grasa y fieltro, elementos de una especie de batería orgánica, se volvieron recurrentes en su iconografía personal, mientras él iba moldeando su vida y convirtiéndola en un artefacto provocador en el cual la ficción rivalizaba con la realidad. Beuys generó el concepto universal de «escultura social», en la cual una serie de acontecimientos orquestados a

nivel internacional estaban diseñados para poner en marcha una revolución en la cual todo el mundo pudiera adueñarse del poder transformador del arte para cambiar el mundo. Furibundo anticapitalista y muy crítico para con la racionalidad mecánica de la ciencia moderna, Beuys quería redirigir la psique del mundo moderno. En pizarras que utilizaba durante intrincadas conferencias-*happenings* escribía palabras, símbolos y dibujos garabateados y expresivos con los que hacía proselitismo de sus ideas radicales, incluyendo el compromiso con el entorno natural frente a la destrucción humana.

En 1974 llegó a Nueva York desde Alemania. En el aeropuerto se envolvió en su amado fieltro y se metió en una ambulancia, que recorrió con la sirena encendida las oscuras calles que llevaban a la galería de West Broadway regentada por el audaz editor de arte y galerista alemán René Block. Allí, envuelto en la enorme manta y blandiendo un cayado de pastor, Beuys se instaló durante tres días con un coyote. Y así semiorquestó una coreografía tensa y emotiva, en la cual el pequeño lobo autóctono concentraba su nerviosa hostilidad en la manta del artista, su cayado y sus guantes. Pilas de ejemplares del *Wall Street Journal* quedaron abandonadas a los instintos primarios del coyote. La América del título *I Like America and America Likes Me* [Me gusta América y yo le gusto a América] es la América del coyote, y a través de éste la América de lo salvaje, y la América de los «indios» indígenas. Su América no es la América comercial de Nueva York. Pero, por supuesto, Beuys esperaba «gustar» al mundo del arte de Nueva York, y que su visita tuviera impacto promocional… y así fue. Volvió al aeropuerto en la ambulancia, habiendo puesto los pies solamente en el suelo entarimado de la galería.

Beuys simboliza otro rasgo llamativo del arte en la era posmoderna: la creciente intrusión de la autobiografía. La más implacable explotadora de sus traumas personales es Tracey Emin, una de las artistas más importantes del grupo de los autodenominados YBA (Young British Artists), muchos de los cuales producen obras que llaman la atención de los medios

de comunicación a la vez que dejan poco espacio para la reflexión del espectador. Hacen «arte rápido», que tiene mucho en común con la comida rápida. Emin nos da mucho más que eso.



Joseph Beuys, *I Like America and America Likes Me*, 1974

Su famosa *My Bed* [Mi cama] ha tenido diversas versiones. La expuso por primera vez en 1989 en Sagacho, un espacio de exposiciones «alternativo» de Tokio, donde iba acompañada por la soga de una horca y un ataúd de madera que contenía dos maletas atadas con cadenas. En 1999, en la exposición del premio Turner en la Tate Gallery, la pieza recibió una gran atención mediática; en 2004, llenó las vallas publicitarias de Londres; en 2012, la cama se presentó en diferentes exposiciones retrospectivas, momento en el cual la relación que tenía con la vida de la artista era más arqueológica que real. La versión principal se encuentra en la colección de Charles Saatchi, el magnate de la publicidad cuya pasión coleccionista alimentó el auge de los YBA. La conmoción de *My Bed* no se

debe tanto a que exponga un «ready-made» o más bien un «ready un-made» [ya deshecho], sino a la naturaleza visceral de los atributos que la acompañan. En la alfombra azul se encuentran desperdigados fragmentos caóticos de una vida que parece al límite de la desintegración: botellas de vodka, colillas, zapatillas mugrientas, retratos en polaroid, un perro de peluche, condones (usados y sin usar), ropa interior manchada. Hay restos evidentes de fluidos corporales. La cama deshecha habla más de agitación que de reposo. Recordemos que una siniestra soga y un ataúd acompañaban la versión de Tokio.



Tracey Emin, *My Bed*, 1998

La idea es, por supuesto, que veamos una fase desesperada de la vida de la artista a partir de sus elocuentes restos, así como un detective lee la escena de un crimen. Y eso es lo que hacemos, en realidad. Vemos la cama de «ella», y vemos que «ella» pasó un periodo tempestuoso en la cama, bebiendo y fornicando. Sin embargo, en realidad se trata de la evocación artificiosa de un momento crucial de la vida, vida que, como

la de Beuys, se nos presenta como una mezcla de realidad y mito. La ropa de cama, aunque arrugada, muestra pocas pruebas forenses de que un cuerpo caliente y una cabeza hubieran ejercido en ella su peso durante un periodo prolongado. En su versión japonesa, el dibujo veteado del somier es distinto al de la obra expuesta en la galería Saatchi. Me pregunto si los fluidos corporales serán reales o meros pigmentos. Cada vez que se exhibe de nuevo debe ser reinstalada, y Emin insiste en controlar personalmente el proceso. No hay problema alguno en ello. Es un acontecimiento visual altamente comunicativo, no un documental basado en hechos reales.

Un evento, como en física, es algo que se inscribe en un momento o a través de sucesivos momentos tomados del continuo espaciotemporal. Si alguien hubiera dicho que un cobertizo lleno de «trastos» podía hablar de acontecimientos cosmológicos nos habríamos mostrado escépticos, y con razón. Pero eso es justamente lo que consiguió Cornelia Parker en 1991 con *Cold Dark Matter: An Exploded View* [Materia oscura fría: visión estallada]. Parker es otra artista cuyas obras se pueden incluir, al menos en parte, en la categoría de arte conceptual, aunque su ejecución nunca es «mecánica», por usar el término de LeWitt. En una ocasión hizo microfotografías de los surcos del ejemplar de la *Suite del Cascanueces* que Hitler tenía en su colección de discos. Nos imaginamos la almibarada melodía de Tchaikovsky en los oídos de Hitler en un momento dado: la paradoja de una música dulce para un oyente maligno. Parker había creado una especie de «reliquia».

Cold Dark Matter, un cobertizo de jardín normal y corriente lleno de trastos, se expuso en una galería vacía. Luego lo llevaron al campo, donde el ejército lo hizo estallar, convirtiéndolo en una cascada de tablas quebradas y objetos destrozados (un dinosaurio de plástico deformado, una bota rota, una bolsa de agua caliente deshecha, un bombardino de latón abollado y desafinado…). Una vez recogidos, los restos se montaron de nuevo en la galería en una constelación de frag-

mentos colgados de alambres. Iluminados desde el centro por una luz intensa, sus sombras oscuras se proyectaban a través del espacio en el techo, las paredes y el suelo.



Cornelia Parker, *Cold Dark Matter: An Exploded View*, 1991

En cosmología se dice que la materia oscura fría, aunque invisible, representa hasta un ochenta por ciento de la materia del universo. Existen unos pequeños conglomerados de materia que chocan gravitatoriamente los unos con los otros y se van uniendo para formar objetos cada vez más grandes. Parker no ilustra aquí la ciencia, sino que trabaja con la poesía del nombre y el poder sublime de la idea. No sabemos si su despliegue congelado está sufriendo una dispersión infi-

nita o si se está agrupando. Todo orbita en torno a conceptos opuestos: reunión y dispersión, expansión y contracción, explosión e implosión, inhalación y exhalación, caída y suspensión, transformación y estancamiento, paz y violencia, creación y ruptura, lo alegre y lo siniestro. En el despliegue que presenciamos, esos estados alternativos existen como posibilidades simultáneas… a menos que podamos intervenir para evaluar lo que está ocurriendo. En cosmología y física, a menudo estamos en posición de ver solo las sombras a partir de las cuales podemos reconstruir una realidad esquiva. Volvemos al territorio de las sombras de Platón.

Las técnicas basadas en el tiempo, en las cuales los elementos se mueven, desempeñaron un papel crucial en la segunda mitad del siglo. El advenimiento de las cámaras de vídeo portátiles y baratas animó a los artistas a grabar películas, a menudo sin narrativa alguna, para exponerlas en galerías. Al principio se exponían simplemente como si fueran pinturas en movimiento, pero luego se usaron para crear instalaciones complejas. A menudo se explotaba la baja calidad de los primeros vídeos (cuyas imágenes daban saltos y parpadeaban en las pantallas de televisión) por su cualidad evocadora. A Bill Viola se le considera el maestro del videoarte por el alto nivel de calidad y sofisticación visual de su obra; su práctica artística establece un diálogo constante con el arte histórico. El elocuente uso de expresión y gesto en la historia de la pintura tradicional lo ayuda a comprender cómo «conectar con la gente». *Emergence* [Emergencia] fue uno de los frutos de su residencia en el Getty Research Institute de Los Ángeles en 1988, aunque la obra no se realizó hasta el 2002.

La fuente de inspiración de Viola es un fresco que se halla en Empoli, la *Piedad con la Virgen y san Juan*, de Masolino, colaborador de Masaccio. Con maravilloso detalle y a una cámara tan lenta que llega a exasperar, contemplamos a un hombre desnudo, pálido como el mármol y aparentemente inconsciente, que se alza centímetro a centímetro de un altar-tumba. Una cascada de agua limpia fluye mientras él va emer-

giendo. Dos mujeres en actitud de duelo, una a cada lado de la tumba, se incorporan de perfil para recoger el cuerpo exhumado, que se desliza lánguidamente entre sus brazos. Luego lo depositan con suavidad en el suelo, y allí lo cubren con una sábana blanca. Entonces acunan tiernamente la cabeza y los brazos del difunto.

El retablo de Viola no es un elemento narrativo de la vida de Cristo. Más bien remite a un antiguo vocabulario de emoción encarnada, y es el retrato sobrio de un espacio lúcido en el que un hombre desconocido, quizás ahogado, emerge de una tumba acuática. El hombre se ha alzado como mediante una voluntad invisible, no porque las mujeres lo hayan levantado. La narración no necesita una historia literal para conmovernos emocionalmente.

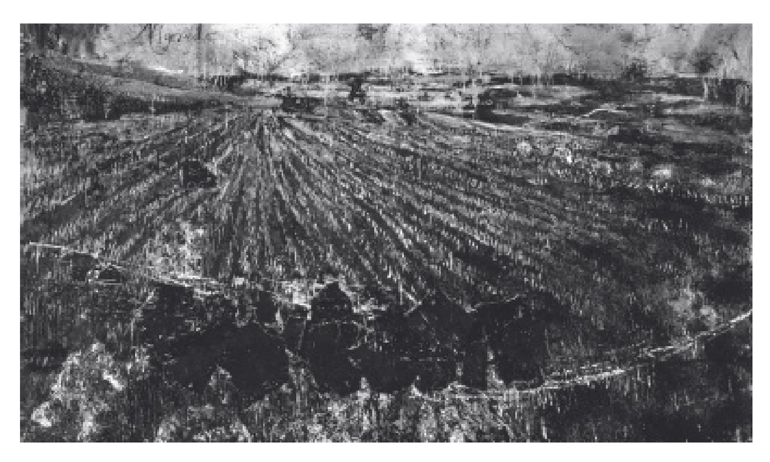


Bill Viola, *Emergence*, 2002

A lo largo de estos cincuenta años hemos encontrado *collages*, serigrafías, imaginería fotográfica, plástico reforzado con

fibra, luz de xenón, *performances* filmadas, restos personales y cósmicos y un vídeo proyectado. También podríamos haber incluido el arte digital. Parece que Crimp podría tener razón al haber anunciado el «fin de la pintura». Buscando redefiniciones del arte y su relación con el espectador nos hemos apartado de los medios y los fines consagrados por la tradición. Sin embargo, la pintura, como la novela, indudablemente sigue viva. Cuando pensábamos que ya se había hecho todo, alguien hace de las superficies pictóricas algo completamente nuevo y atractivo. De modo que, para terminar, me centraré en dos ejemplos: un artista que usa pigmentos y materiales de una manera completamente nueva, y otro cuyas técnicas no son distintas en esencia a las de Tiziano o Velázquez.

El primero es el artista alemán Anselm Kiefer, que crea enormes pinturas multimedia y esculturas monumentales que expresan la forma en que sucesos siniestros del pasado se trasladan al presente. Algunas de sus pinturas incluyen materiales tan variados (paja, papel, plomo, cristales rotos, madera, plantas, alambre, cenizas, tierra…) que casi pueden considerarse relieves. A menudo incorporan palabras pintadas burdamente, que subrayan el carácter literario de la obra. Su *Nigredo*, de casi cinco metros y medio de ancho, tiene una perspectiva profunda en contraste con una superficie tan abrasiva que erosiona nuestros sentidos. La obra muestra un terreno con hondos surcos y erizado de rastrojos quemados, un campo de batalla agrícola que encarna el sujeto real. Sobre una foto impresa en el lienzo, Kiefer ha ido acumulando capas profundamente incrustadas de diversos tipos de pintura (óleo, acrílico, emulsión y laca) intercaladas con paja. Fragmentos rasgados de papel representan una barrera hostil de piedras oscuras. Como en los campos de batalla de las dos guerras mundiales en las cuales luchó su Alemania natal, la tierra ha quedado yerma.



Anselm Kiefer, *Nigredo*, 1984

El título, garabateado de cualquier manera en el cielo, alude a los antiguos misterios de la alquimia. En el estado de negrura total o *nigredo* era donde tenían que empezar los procesos alquímicos. El *nigredo* surgía de la putrefacción, el deterioro, la descomposición, la desintegración y la incineración. Era el estado inicial de la «materia primera» al cual debían reducirse todas las sustancias antes de su exaltado viaje alquímico hasta los reinos más elevados de la existencia sublimada. A Kiefer le preocupaban mucho las grandes mitologías y metafísicas históricas, repelentes e inspiradoras a la vez. El brillo ceniciento de los campos y el cielo representa, quizá, la promesa de que atisbaremos al menos el principio del ascenso alquímico a los reinos de la iluminación.

El segundo ejemplo tiene que ver simple y llanamente con la pintura. Incluso el tema es tradicional: un papa del siglo XVII. El papa en cuestión es Inocencio X, retratado con especial naturalidad por Velázquez en Roma en torno a 1650. Está sentado en un trono dorado, vestido con una *mozzetta* (muceta o esclavina) de seda roja, roquete de encaje y casulla de seda blanca. Aparece observado en ángulo desde la derecha, a la manera establecida por los grandes retratistas antiguos Rafael y Tiziano. Y es que Francis Bacon realizó en 1948-1949 una serie de pinturas de papas, algunas de las cuales se combinan con representaciones de David Sylvester, el

crítico de arte. En ellas, el grito se fue convirtiendo gradualmente en el motivo expresivo dominante, debido a la fascinación recurrente de Bacon por la cabeza que grita en la *Matanza de los inocentes* de Poussin y por un fotograma de la niñera que chilla con un ojo sangrando y las gafas rotas en *El acorazado Potemkin*, la magnífica película de Eisenstein. Bacon aspiraba a «ser capaz de pintar la boca como Monet pintaba una puesta de sol», mediante la observación constante y los experimentos pictóricos. Como hemos visto cuando examinábamos obras de Van Gogh y Munch, el arte más furiosamente expresivo exige muchísima reflexión.

Bacon describía la pintura como «el modelo del sistema nervioso propio proyectado en el lienzo». Esa proyección a menudo supone un marco de líneas pintadas en perspectiva, dentro de las cuales la figura interpreta sus movimientos nerviosos. El trono del papa de Bacon se ha extendido hasta convertirse en una jaula dorada con los barrotes curvos. El papa que grita, pintado tan difuminadamente que casi parece desmaterializarse, está cubierto por una lluvia vertical de pinceladas veladas que se abren en abanico por debajo de su roquete de encaje, en una violenta disposición centrífuga. El gran papa, mecenas de Bernini, aparece atrapado dentro de su enorme papel espiritual y público hasta tal punto que no se le puede ver en realidad… pero aún podemos oír su lamento. La sensación de estar atrapados por la forma en que los demás nos ven es una experiencia con la que podemos empatizar.



Francis Bacon, *Study after Velázquez's Portrait of Pope Inocent X*, 1953

El cuadro de Bacon data de mucho antes de que se declarase el «fin de la pintura», pero el artista viviría otros cuarenta años, durante los cuales seguiría pintando con considerable energía. Kiefer sigue pintando y esculpiendo con un vigor creativo que no decae, al igual que otros destacados artistas más jóvenes. Tanto Kiefer como Bacon, al igual que Viola, se comprometieron profundamente con el arte del pasado, y tuvieron éxito en la creación de una obra necesariamente individual. ¡La pintura vive!... dentro de la asombrosa y emocionante gama de posibilidades abierta a los artistas de hoy.

En el último medio siglo hemos pasado de una serie de movimientos que proclamaban, cada uno de ellos, tener acceso especial al auténtico secreto del arte (o incluso del no-arte) a una era de valores plurales, acompañados a menudo por la ironía, el cinismo y una especie de aislamiento consciente. El arte ha quedado atrapado en el multiculturalismo y en la transmisión por medios de comunicación globales, convirtiéndose en su propia publicidad. Para el artista, el renombre se ha transformado en un valor comercial. En ese contexto, sería muy fácil descartar el arte reciente como una manifestación efímera de la industria del entretenimiento. Sin embargo, creadores importantes y honestos como los que aquí hemos visto nos demuestran que pueden explotar y trascender a la vez las circunstancias inmediatas en las que tienen que trabajar. Como han hecho siempre los grandes artistas.

10

CONCLUSIÓN

Tengo la esperanza de que haya quedado claro que las obras de arte se hallan ancladas en el momento histórico en que han surgido. En algunos casos, esta relación es directa y obvia, como ocurre con los *Horrores de la guerra* de Rubens y el *Guernica* de Picasso; en otros casos, como en el *Martirio de san Lorenzo* de Tiziano o en los lienzos abstractos de Mondrian, la relación es mucho más sutil y compleja, a menudo vinculada con la esfera más amplia en la que se va insertando el arte a medida que se desarrolla dentro de las diversas sociedades. Las nociones de arte y de artista se han ido transformando en paralelo a los grandes cambios que se han producido en la función del arte y en la manera de entenderlo.

Es evidente que la comprensión de la forma, el contenido, la función y su recepción depende de nuestro análisis del contexto cultural. En ese sentido, obviamente el arte tiene una historia, y esa historia configura nuestra experiencia al contemplarlo. Con ello surge una pregunta: ¿hay algo en el arte que trascienda esa dimensión histórica? Si consideramos el arte como «depósito de una relación social», para usar una frase de Michael Baxandall, «¿no hay nada más, aparte de eso?». ¿Está absolutamente despojado de valor fuera del contexto en que se realizó?

Aun en los propios términos de Baxandall, esa visión del arte como «depósito» es demasiado pasiva: queda claro que el arte activamente ha dado forma a valores políticos y culturales. El estudio de la historia necesita la historia del arte. Sin embargo, esa visión contextual no

termina de encajar con la idea —muy arraigada— de que las creaciones del pasado siguen comunicando algo en la actualidad, ya sea a través del contenido, de la forma o de ambas cosas. ¿Es ese algo el «valor estético»?

Desde finales del siglo XVIII, los esteticistas han luchado por definir una «superesencia» del arte aplicable a todos los periodos y culturas, sin que al parecer hayan llegado a un acuerdo. Mi intención era demostrar que tal definición no es posible; que en realidad tratamos con una «categoría difusa» en la cual reconocemos valores asociados sin que exista un conjunto fijo de características fundamentales que estén presentes «necesariamente». Esto encaja con la observación de que no todo es posible en todo momento, así como con el reconocimiento de algo que podemos calificar de arte pese a que sus creadores no supieran de arte o profesaran una idea del mismo muy distinta a la nuestra.

Sin embargo, me gustaría enfocar la cuestión desde un punto de vista más extremo. Las indagaciones sobre la esencia de lo que es el arte empiezan generalmente con la suposición de que existe tal esencia. ¿Y si abandonamos esa suposición, por ser totalmente innecesaria? Así le daríamos la vuelta a la tortilla. No veo ningún motivo por el cual un antiguo *kurós*, una pintura de goteo [*dripping*] de Pollock, una proyección de Jenny Holzer y el retrato de la reina Isabel II de un pintor académico deban tener necesariamente una base en común, aparte del hecho de que son objetos visuales realizados por el hombre que aspiran a captar nuestra atención y transmitir significado. Todos ellos existen en un espectro continuo de productos visuales semejantes, incluyendo los anuncios que tanto admiraban los artistas pop, y actúan en los extremos más complejos y en todos los niveles del espec-

tro. El hecho de que las cosas que funcionan de modos diversos y que categorizamos como arte se hayan visto ubicadas —física y conceptualmente— en un mismo lugar es fruto de la evolución institucional de las academias y las galerías de arte. Esta misma ubicación es lo que nos confunde y nos hace creer que Pollock y los retratistas están en el mismo negocio estético. En realidad, me atrevería a decir incluso que la estética es un estudio «histórico» de los sucesivos intentos de definir la esencia del arte. Deberíamos haberlo superado a estas alturas. Duchamp tendría que habérnoslo enseñado.

¿Nos deja eso con la explicación social? Sí y no. Sí, en el sentido en que toda obra pertenece a su tiempo y lugar, como hemos visto. No, en el sentido de que cada obra es una expresión de impulsos humanos básicos, entre los cuales se alza ante todo el impulso de comunicarse a través de la realización de objetos visuales. Estoy convencido (quizá por mi formación como biólogo) de que, en esencia, los seres humanos no han cambiado mucho a lo largo del periodo relativamente breve de la historia que conocemos. Nuestros amores, placeres, aversiones y temores, tanto individualmente como en un contexto social más amplio, son en términos generales los mismos en la actualidad que en la antigua Grecia o en tiempos del Paleolítico. Esos rasgos humanos básicos deben ser expresados de forma concreta, y en los contextos específicos disponibles en cada lugar y tiempo específicos. No hay alternativa a ese arraigo material y social, al igual que no podemos decir lo contentos que estamos de sentir calidez sin un contexto material y subjetivo específico que haga comprensible tal afirmación. La «calidez» no es algo que se pueda definir de manera absoluta y autónoma. La calidez es una experiencia que

existe en un marco comunicativo compartido, en el cual nosotros podemos hablar y alguien puede escucharnos. El arte nos habla de esa forma contextual. Uno de los poderes de los objetos visuales que hemos aprendido a llamar arte es su capacidad de hacernos sentir el calor abrasador de las llamas pintadas por Tiziano, pero éstas sólo alcanzan su sentido pleno en el cuadro de san Lorenzo en la parrilla. Vemos que algo terrible está ocurriendo en el gran lienzo de Tiziano, pero lo comprendemos mucho mejor cuando podemos habitar el contexto humano y espiritual dentro del cual el calor excesivo asume un significado.

El arte está «en» la historia, y no puede existir fuera de ella. Aun así, sigue siendo capaz de hablarnos en términos profundamente humanos.

Lista de ilustraciones

Capítulo 1

Mosaico de la batalla de Alejandro contra Darío, c. 100 a. C., Nápoles, Museo Archeologico Nazionale

Página 25

Cabeza de un anciano, mármol, c. 50 a. C., Ciudad del Vaticano, Museos Vaticanos

Página 26

Fresco representando un jardín y aves, Casa del Brazalete de Oro, Pompeya | De Agostini Picture Library | L. Pedicini | Bridgeman Images

Capítulo 2

Página 33

El buen pastor, mosaico, c. 425, Rávena, Oratorio di Galla Placidia

Página 35

La Virgen María y el Niño («Icono de Vladimir»), témpera y pan de oro sobre tabla, c. 1130, Moscú, Galería Tretyakov, © akg-images | RIA Nowosti

Página 37

Libro de Kells. Monograma Xi Ro. Folio 34, siglo VIII, Dublín, Trinity College Library Photo © Tarker | Bridgeman Images

Página 38

Estatua relicario de santa Fe, oro, piedras preciosas y madera, c. 900, Abadía de Conques © akg-images | Erich Lessing

Página 41

Portal central oeste («Pórtico Real») de la catedral de Chartres: Cristo con los símbolos de los evangelistas, los

ancianos del Apocalipsis, los discípulos y los reyes y reinas, piedra caliza, c. 1225-1940

Página 42

La Virgen y el Niño, c. 1345, mármol con trazas de dorado, Fletcher Fund, 1924, Metropolitan Museum, Nueva York, www.metmuseum.org

Página 43

Lucha por el alma de los difuntos del *Libro de horas de Rouen*, pintura, tinta y oro, 1430, París, Bibliothèque Nationale © akg-images

Página 45

Tumba de Richard de Beauchamp, 13.º conde de Warwick, latón y piedra, 1448-1453, Warwick, iglesia de Santa María

Página 47

El unicornio lucha con los cazadores, tapiz, c. 1500, Metropolitan Museum, Nueva York, www.metmuseum.org

Capítulo 3

Página 54

Giotto, *Lamentación sobre Cristo muerto*, fresco, c. 1303-1306, Padua, Cappella degli Scrovegni © akg-images | Cameraphoto

Página 56

Ambrogio Lorenzetti, *Efectos del buen gobierno en la ciudad*, fresco, 1338-1339, Siena, Palazzo Pubblico

Página 57

Masaccio, *La Trinidad*, fresco, c. 1526-1527, Florencia, Santa Maria Novella © akg-images | Erich Lessing

Página 59

Donatello, *Gattamelata* (monumento ecuestre a Erasmo da Narni), bronce, 1443-1453, Padua, Piazza del Santo © akg-images | De Agostini Picture Library | A. Vergani

Página 61

Jan van Eyck, *El matrimonio Arnolfini*, óleo sobre tabla, 1434 © The National Gallery, Londres | akg-images

Página 62

Giovanni Bellini, *San Francisco en éxtasis*, óleo sobre tabla, c. 1478, Nueva York, Frick Collection

Página 65

Leonardo da Vinci, *Retrato de Lisa del Giocondo* (la «Mona Lisa»), óleo sobre tabla, 1503-1516, París, Museo del Louvre

Página 67

Miguel Ángel, *David*, mármol de Carrara, 1501-1504, Florencia, Gallerie dell'Accademia

Página 69

Alberto Durero, *La fiesta del Rosario*, óleo sobre tabla, 1506, Praga, Galería Nacional

Página 72

Giorgione, *La tempestad*, óleo sobre lienzo, c. 1506, Venecia, Gallerie dell'Accademia

Página 74

Tiziano, *El martirio de san Lorenzo*, óleo sobre lienzo, 1559, Venecia, iglesia de los Jesuitas

Página 76

Pieter Bruegel, *Los cazadores en la nieve*, óleo sobre tabla, 1565, Viena, Kunsthistorisches Museum

Capítulo 4

Página 82

Nicolas Poussin, *La caída del maná*, óleo sobre lienzo, 1637-1639, París, Museo del Louvre © akg-images | Erich Lessing

Página 85

Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Crucifixión de san Pedro*, óleo sobre lienzo, 1600-1601, Roma, Santa Maria del Popolo, capilla Cerasi

Página 87

Gian Lorenzo Bernini, *Éxtasis de santa Teresa*, mármol y bronce dorado, c. 1647-1652, Roma, Santa Maria della Vittoria, capilla Cornaro

Página 89

Peter Paul Rubens, *Los horrores de la guerra*, 1637-1638, óleo sobre lienzo | Palazzo Pitti, Florencia, Italia | Bridgeman Images

Página 91

Anthony van Dyck, *El rey Carlos I de caza*, óleo sobre lienzo, 1638, París, Museo del Louvre © akg-images | Erich Lessing

Página 93

Diego Velázquez, *Las meninas*, óleo sobre lienzo, 1656, Madrid, Museo del Prado

Página 96

Rembrandt van Rijn, *Lección de anatomía del doctor Nicolaes Tulp*, óleo sobre lienzo, 1632, La Haya, Maritshuis

Página 98

Jan Vermeer, *El arte de la pintura*, óleo sobre lienzo, c. 1666-1668, Viena, Kunsthistorisches Museum

Página 100

Jacob van Ruisdael, *El molino de Wijk bij Duurstede*, óleo sobre lienzo, c. 1670, Ámsterdam, Rijksmuseum

Capítulo 5

Página 105

Jean Antoine Watteau, *La muestra de Gersaint*, 1721, óleo sobre lienzo | Schloss Charlottenburg, Berlín, Alemania | Bridgeman Images

Página 109

Antonio Canaletto, *Plaza de San Marcos, Venecia*, óleo sobre lienzo, c. 1742-1744, Washington, National Gallery of Art © Universal History Archive | UIG a través de Getty Images

Página 110

William Hogarth, *Tête à tête, Marriage à-la-mode*, n.º 2, óleo sobre lienzo, c. 1743, Londres, The National Gallery

Página 113

François Boucher, *El rapto de Europa*, óleo sobre lienzo, c. 1732-1734, Londres, Wallace Collection © akg-images | De Agostini Picture Library

Página 116

Jean-Baptiste Siméon Chardin, *La joven maestra*, óleo sobre lienzo, c. 1735-1736, © The National Gallery, Lon-

dres | akg-images

Página 118

Jean-Antoine Houdon, *Voltaire*, mármol, 1781, San Petersburgo, Hermitage

Página 119

Joshua Reynolds, *Sir David Garrick entre la Comedia y la Tragedia*, óleo sobre lienzo, 1760-1761, Waddesdon, National Trust, Rothschild Collection

Página 121

Jacques-Louis David, *El juramento de los Horacios*, óleo sobre lienzo, 1784, París, Museo del Louvre

Capítulo 6

Página 128

Francisco de Goya, *El tres de mayo de 1808 en Madrid: los fusilamientos en la montaña del Príncipe Pío*, óleo sobre lienzo, 1814, Madrid, Museo del Prado

Página 130

Antonio Canova, *Napoleón como Marte el pacificador*, mármol, 1803-1806, Apsley House, The Wellington Museum, Londres, UK | © English Heritage Photo Library | Bridgeman Images

Página 132

Jean-Auguste Dominique Ingres, *Odalisca con esclava*, 1839-1840, óleo sobre lienzo | Fogg Art Museum, Harvard Art Museums, EE.UU. | Legado de Grenville L. Winthrop | Bridgeman Images

Página 135

Eugène Delacroix, *Muerte de Sardanápalo*, óleo sobre lienzo, 1827, París, Museo del Louvre

Página 139

Philip Otto Runge, *La mañana*, óleo sobre lienzo, 1808, Hamburgo, Kunsthalle

Página 141

Caspar David Friedrich, *El caminante sobre un mar de nubes*, óleo sobre lienzo, 1818, Hamburgo, Kunsthalle

Página 143

Joseph Mallord William Turner, *El* Temerario *remolcado a dique seco*, 1838, Londres, The National Gallery

Página 145

John Constable, *El carro de heno*, óleo sobre lienzo, 1821, Londres, The National Gallery

Página 148

Frederick Edwin Church, *Las cataratas del Niágara desde el lado americano*, óleo sobre lienzo, 1867, Edimburgo, National Gallery of Scotland

Capítulo 7

Página 153

Gustave Courbet, *El taller del pintor. Alegoría real determinante de una fase decisiva de siete años en mi vida artística (y moral)*, 1855

Página 156

Édouard Manet, *Almuerzo en la hierba*, 1866

Página 159

Claude Monet, *Impresión, sol naciente*, 1872

Página 163

Edgar Degas, *Place de la Concorde*, 1875

Página 165

Georges Seurat, *Tarde de domingo en la isla de la Grande Jatte*, 1884-1886

Página 167

Paul Cézanne, *Naturaleza muerta con botella y cesta de manzanas*, 1895

Página 171

Vincent van Gogh, *La habitación de Van Gogh en Arles*, 1889

Página 172

Paul Gauguin, *¿De dónde venimos? ¿Qué somos? ¿Adónde vamos?*, 1897

Página 174

Auguste Rodin, *Los burgueses de Calais*, 1884-1889

Capítulo 8

Página 183

Edvard Munch, *El grito*, óleo, témpera y pastel sobre tabla, 1893, Oslo, Galería Nacional

Página 186

Pablo Picasso, *Guernica*, óleo sobre lienzo, 1947, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía © Succession Picasso | DACS, Londres 2014

Página 190

Henri Matisse, *La alegría de vivir*, 1905-1906, óleo sobre lienzo | The Barnes Foundation, Filadelfia, Pennsylvania, EE. UU. Obra: © 2014 Sucesores de H. Matisse | DACS, Londres. Imagen digital: Bridgeman Images

Página 191

Umberto Boccioni, *Desarrollo de una botella en el espacio*, bronce, 1913, Nueva York, Metropolitan Museum, legado de Lydia Winston Malbin, 1989, www.metmuseum.org

Página 194

Marcel Duchamp, *Fuente*, porcelana vidriada, 1917 (copia de 1964), Tate, Londres 2014 © Succession Marcel Duchamp | ADAGP, París y DACS, Londres 2014

Página 197

Salvador Dalí, *Crucifixión*, óleo sobre lienzo, 1954, Nueva York, Metropolitan Museum, © Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí, DACS, 2014. Imagen digital: IAM | akg-images

Página 199

Piet Mondrian, *Composición con amarillo, rojo, negro, azul y gris*, óleo sobre lienzo, 1920, Ámsterdam, Stedelijk Museum © akg-images

Página 200

Kasimir Malévich, *Cuadrado negro*, óleo sobre lienzo, 1915, Moscú, Galería Tretyakov © Fine Art Images | Heritage Images | Getty Images

Página 203

Mark Rothko, *N.º 14*, 1960, óleo sobre lienzo, San Francisco Museum of Modern Art, compra de la fundación Helen Crocker Russell | © 1998 Kate Rothko Prizel & Christopher Rothko ARS, NY y DACS, Londres

Página 205

Jackson Pollock, *Ritmo de otoño n.º 30*, pintura sobre lienzo, 1950, Nueva York, Metropolitan Museum, © The Pollock-Krasner Foundation ARS, NY y DACS, Londres 2014

Página 206

Alexander Calder, *Móvil*, metal, madera, alambre y cordón, c. 1932, Tate, Londres 2014, préstamo de Mary Trevelyan © 2014 Calder Foundation, Nueva York | DACS Londres

Capítulo 9

Página 213

Richard Hamilton, *Just What Is it that Makes Today's Homes so Different, so Appealing?*, collage, 1956, Kunsthalle, Tubinga, Alemania | Bridgeman Images. © R. Hamilton. Todos los derechos reservados, DACS 2014

Página 215

Andy Warhol, *Marilyn Diptych*, serigrafía y pintura acrílica sobre lienzo, 1962, Tate, Londres 2014 © 2014 The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc. | Artists Rights Society (ARS), Nueva York y DACS, Londres

Página 217

Claes Oldenburg y Coosje van Bruggen, *Dropped Cone*, acero inoxidable y galvanizado, plástico reforzado con fibra, madera de balsa, pintado con gel de poliéster, 1998-2001, Colonia, Neumarkt Galerie © akg-images | Interfoto | Walter Allgoewer

Página 218

Barbara Kruger, *Untitled (I Shop therefore I Am)*, serigrafía fotográfica y vinilo, 1987, Nueva York, Mary Boone Gallery © Barbara Kruger, Cortesía: Mary Boone Gallery, Nueva York

Página 220

Jenny Holzer, *Xenón for Venice (In the Night when no Women Go about and)* proyección de luz, 1999, Venecia, Fondazione Giorgio Cini. © Jenny Holzer. ARS, NY and DACS, Londres 2014. Imagen digital cortesía de Jenny Holzer | Art Resource, NY

Página 222

Yoko Ono realizando *Cut Piece*, 1964, en el centro de arte Sogetsu, Tokyo, Japón. Foto de Minoru Hirata. Cortesía de Yoko Ono

Página 225

Joseph Beuys, *I Like America and America Likes Me*, *performance* con coyote, 1974, Nueva York, René Block Gallery © DACS 2014

Página 226

Tracey Emin, *My Bed*, cama con sábanas y almohadas, ropa, objetos y alfombra, 1998, Londres, Charles Saatchi Gallery © Tracey Emin. Todos los derechos reservados, DACS 2014

Página 228

Cornelia Parker, *Cold Dark Matter: An Exploded View*, madera y diversos materiales, 1991 © Tate, Londres 2014 | Cortesía de la artista y de la galería Frith Street, Londres

Página 231

Bill Viola, *Emergence*, 2002, vídeo en color de alta definición, proyección posterior en una pantalla montada en una pared, en una habitación oscura. Tamaño de la imagen proyectada: 200 × 200 cm; dimensiones de la habitación variables; duración, 11:40 minutos. Actores: Weba Garretson, John Hay, Sarah Steben. Foto: Kira Perov

Página 232

Anselm Kiefer, *Nigredo*, 1984, óleo, emulsión, laca, paja y fragmentos de madera grabada sobre lienzo, © Anselm Kiefer, Foto: Studio Kiefer, cortesía White Cube | Philadelphia Museum of Art, Filadelfia

Página 235

Francis Bacon, *Study after Velázquez's Portrait of Pope Innocent X*, óleo sobre lienzo, 1953 | Colección privada | Bridgeman Images © Herederos de Francis Bacon. Todos los derechos reservados. DACS 2014 Aunque se ha hecho todo lo posible para encontrar a los propietarios del *copyright* de cada ilustración, el autor y los editores agradecerían cualquier información sobre las mismas si no han conseguido localizarlos, con el fin de hacer las correcciones oportunas en posteriores ediciones.

NOTA SOBRE LA TRADUCCIÓN DE LAS CITAS

Las citas de otros autores que aparecen en este libro se han tomado de las traducciones existentes en algunos casos, y en otros la traductora ha preparado versiones propias, a veces consultando obras publicadas (señaladas con asterisco), que se listan a continuación:

Charles Baudelaire: *El pintor de la vida moderna*, edición de Antonio Pizza y Daniel Aragó, traducción de Alcira Saavedra. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 2004.*

Ulrich Bischoff: *Munch 1863-1944, Cuadros sobre la vida y la muerte*, traducción de Félix Treumund. Madrid: Benedikt Taschen Verlag, 2000, p. 53.

Eugène Delacroix: *El puente de la visión. Antología de los Diarios*, traducción de Mª Dolores Díaz Vaillagou. Madrid: Tecnos, 1988.*

Ángel González García, Francisco Calvo Serraller, Simón Marchán Fiz: *Escritos de arte de vanguardia, 1900 / 1945*. Madrid: Akal, 1999, p. 50. (Del fragmento de Henri Matisse).

Clement Greenberg: «La pintura moderna», en *La pintura moderna y otros ensayos*, selección y traducción de Fèlix Fanés. Madrid: Siruela, 2006, p. 127, nota 59.

Filippo Tomasso Marinetti: *Manifiestos y textos futuristas*, traducción de Germán Gómez y Nicasio Hernández. Barcelona: Ediciones del Cotal, 1978.

Teresa de Jesús, Santa: *Obras escogidas. Tomo I: Libro de la vida, capítulo* XXIX, p. 292. Burgos: Tipografía de «El Monte Carmelo», 1916.

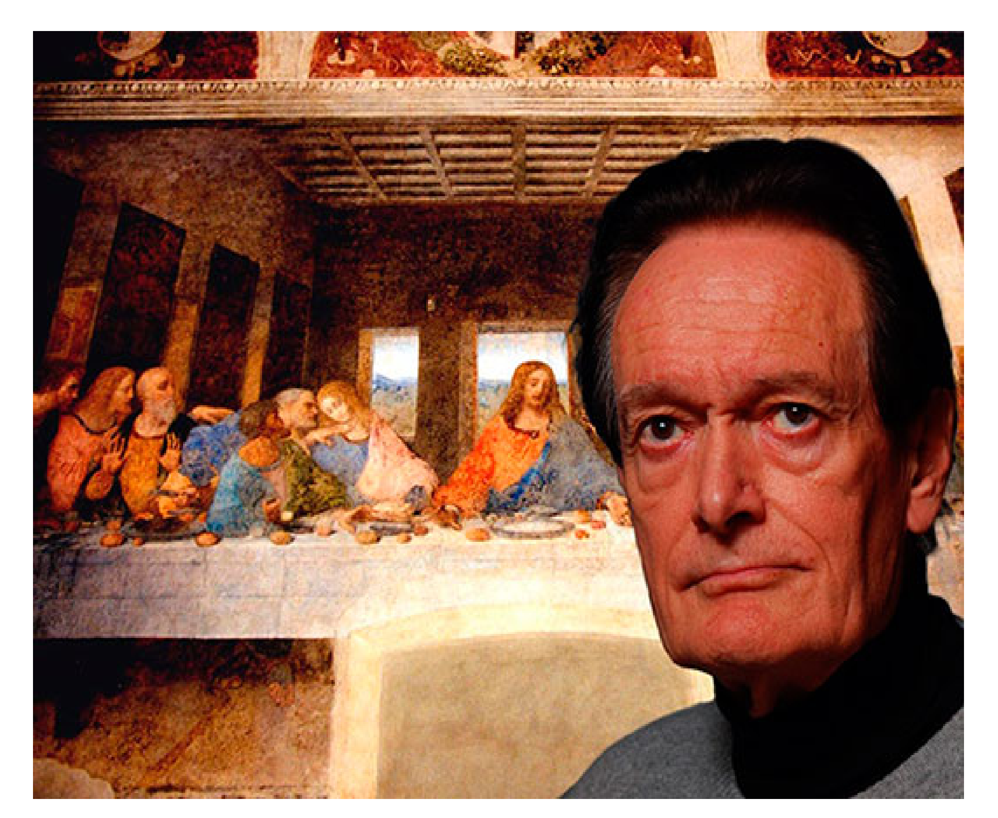
Esperanza Torrego (ed.): *Textos de historia del arte*. Madrid: Visor, 1987.*

Giorgio Vasari: *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos (Antología)*, estudio, selección y traducción de Mª Teresa Méndez Baiges y Juan María Montijano García. Madrid: Tecnos | Alianza, 2006.*

Para saber más

Sería imposible incluir aquí una bibliografía completa de las muchas épocas, temas y artistas comentados en esta obra. Se pueden encontrar buenos repertorios bibliográficos online, que permitirán a los lectores profundizar en aspectos que les resulten de especial interés. Las dos más útiles son:

www.oxfordbibliographies.com
www.getty.edu



MARTIN KEMP (5 de marzo de 1937) es catedrático de historia del arte en la Universidad de Oxford y experto en la figura de Leonardo da Vinci. Ha escrito numerosas obras sobre la imaginería en el arte y la ciencia desde el Renacimiento hasta la actualidad.

ÍNDICE